



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

**Propuesta interpretativa del Concierto para Piccolo en re menor del compositor
ecuatoriano Carlos Alberto Ortega Salinas a través de un análisis formal y
técnico de la obra.**

Trabajo de titulación previo a la
obtención del título de Licenciada en
Artes musicales, área de Ejecución
instrumental: Flauta

Autora:

Gabriela Estefanía Jiménez Hidalgo

C.I.: 1105553794

Directora:

Mgst. Sandra Patricia Fernández Vizcaíno

C.I.:0915093280

Cuenca - Ecuador

29 – 05 – 2019



RESUMEN

El presente trabajo de titulación consiste en una propuesta interpretativa del Concierto para Piccolo en re menor del compositor ecuatoriano Carlos A. Ortega, misma que se realizará tomando como base un análisis formal, correspondiente a la propuesta metodológica del compositor argentino Dante Grela; y un análisis técnico que hace referencia a técnicas instrumentales empleadas por el ejecutante en la interpretación de la obra, especialmente aquellas relacionadas con: registro, respiración interpretativa, sonido, articulación y afinación.

Se parte de algunos conceptos esenciales como el de Interpretación musical y el Análisis musical como recurso para llegar a ella.

Además, se realiza un acercamiento a la vida musical del compositor para contextualizar la obra, recolectando información sobre sus vivencias, formación y actividad musical desde la temprana edad a la que empezó a introducirse en este arte.

Todos estos aspectos se consideran relevantes para la propuesta final de interpretación del Concierto.

PALABRAS CLAVE

Interpretación musical. Análisis. Piccolo. Concierto. Propuesta interpretativa.



ABSTRACT

The present work consists of an approach to interpretation and performance proposal of the Concerto in D minor for Piccolo by Ecuadorian composer Carlos A. Ortega. The proposal is based on a formal analysis according to the methodology of Dante Grela, a renowned Argentinean composer; and a technical analysis which includes the instrumental techniques required to perform the piece, especially those associated with register, interpretative breathing, sound, articulation, and intonation.

The dissertation explores essential concepts such as musical interpretation, as well as the musical analysis of the piece which serves as a resource for its proper performance.

In addition, the work includes an overview of the composer's musical life to help contextualize the piece by collecting information about his experiences, education, and the musical activity he carried out starting at an early age.

All the aspects mentioned above are relevant to the approach to interpretation and performance proposal of the Concerto.

KEYWORDS

Musical interpretation. Analysis. Piccolo. Concerto. Approach to interpretation.



ÍNDICE

RESUMEN	2
ABSTRACT	3
INTRODUCCIÓN	16
Capítulo I: La interpretación musical	19
1.1. La interpretación musical	19
1.2. El análisis musical como recurso para la interpretación.....	21
Capítulo II: Carlos Ortega como compositor y creador del Concierto para Piccolo en re menor	23
2.1. Breves datos biográficos del compositor	23
2.2. Contexto histórico y musical del compositor Carlos Ortega	28
2.3. Estilo compositivo de Carlos A. Ortega S.	31
2.4. Catálogo de obras.....	33
Capítulo III: Análisis musical y propuesta interpretativa del Concierto para Piccolo en re menor del compositor Carlos A. Ortega S.....	43
3.1. Herramientas analíticas para el acercamiento a la obra	43
3.1.1. Análisis articulatorio.....	44
3.1.2. Análisis funcional.....	45
3.1.3. Análisis de interrelaciones.....	46
3.2. Análisis formal y técnico de la obra.....	47



3.2.1. Análisis articulatorio y funcional del primer movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.....	48
3.2.2. Análisis de interrelaciones del primer movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.....	51
3.2.3. Análisis articulatorio y funcional del segundo movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.....	54
3.2.4. Análisis de interrelaciones del segundo movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.....	58
3.2.5. Análisis articulatorio y funcional del tercer movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.....	61
3.2.6. Análisis de interrelaciones del tercer movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.	65
3.3. Propuesta interpretativa del Concierto para Piccolo en re menor	67
3.3.1. Primer movimiento.....	69
3.3.2. Segundo movimiento.....	78
3.3.3. Tercer movimiento.....	80
CONCLUSIONES.....	86
RECOMENDACIONES	88
ANEXOS	89
BIBLIOGRAFÍA	90



ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Análisis articulatorio - I movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.	48
Ilustración 2. Análisis de interrelaciones - I movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.	52
Ilustración 3. Patrón rítmico de Sanjuanito. Compases 153 – 155 del Concierto para Piccolo en re menor – I movimiento.	54
Ilustración 4. Variación del patrón rítmico de Sanjuanito. Compases 131 - 134 del Concierto para Piccolo en re menor – I movimiento.	54
Ilustración 5. Análisis articulatorio - II movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.	55
Ilustración 6. Fragmento de unidad formal de tercer grado de la Exposición. Compases 11 – 14.	56
Ilustración 7. Unidades formales de tercer grado desarrolladas por movimiento retrógrado en la F. Transformación por elaboración. Compases 33 - 44.	56
Ilustración 8. Análisis de interrelaciones - II movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.	58
Ilustración 9. Patrones rítmicos de Balada. Compases 1-3, 8-10 del Concierto para Piccolo en re menor – II movimiento.	60
Ilustración 10. Patrones rítmicos de Balada. Compases 22-24, 31-33 del Concierto para Piccolo en re menor- II movimiento.	60
Ilustración 11. Análisis articulatorio - III movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.	61



Ilustración 12. Análisis de interrelaciones - III movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.....	65
Ilustración 13. Patrón rítmico de Yumbo. Compases 107 - 110 del Concierto para Piccolo en re menor – III movimiento.	66
Ilustración 14. Patrón rítmico de Albazo. Compases 153 - 156 del Concierto para Piccolo en re menor – III movimiento.	67
Ilustración 15. Propuesta interpretativa – compases 27 – 34 de la F. Exposición del I movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.	69
Ilustración 16. Propuesta interpretativa – compases 35 – 50 de la F. Exposición del I movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.	70
Ilustración 17. Propuesta interpretativa - compases 75 – 90 de la F. Exposición del I movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.	71
Ilustración 18. Propuesta interpretativa - compases 90 – 94 de la F. Exposición del I movimiento Concierto para Piccolo en re menor.....	71
Ilustración 19. Propuesta interpretativa – compases 111 – 119 de la F. Transformación por elaboración del I movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.....	72
Ilustración 20. Propuesta interpretativa – compases 119 – 125 de la F. Transformación por elaboración del I movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.....	73
Ilustración 21. Variación de la unidad formal de tercer grado comprendida en los compases 119 - 125. Compases 138 – 147, 210 – 219 de la F. Transformación por elaboración.....	73



Ilustración 22. Propuesta interpretativa – compases 148 - 155, 220 – 227 de la F. Transformación por elaboración del I movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.	74
Ilustración 23. Propuesta interpretativa. Cadencia, compases 168 – 172 del I movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.	75
Ilustración 24. Propuesta interpretativa. Cadencia, compases 173 – 183 del I movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.	76
Ilustración 25. Propuesta interpretativa. Cadencia, compases 184 – 187 del I movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.	76
Ilustración 26. Propuesta interpretativa. Cadencia, compases 188 – 203 del I movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.	77
Ilustración 27. Propuesta interpretativa - compases 236 – 244 de la F. Re-exposición del I movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.	78
Ilustración 28. Propuesta interpretativa – compases 8-15, 33-36 del II movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.	79
Ilustración 29. Propuesta interpretativa – compases 14 – 26 de la F. Exposición del II movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.	79
Ilustración 30. Propuesta interpretativa – compases 37 – 44 de la F. Transformación por elaboración del II movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.	80
Ilustración 31. Propuesta interpretativa - compases 45 – 48 de la F. Interjección del II movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.	80
Ilustración 32. Propuesta interpretativa – compases 25 – 32 de la F. Exposición del III movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.	81



Ilustración 33. Propuesta interpretativa – compases 44 – 60 de la F. Exposición del III movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.	82
Ilustración 34. Propuesta interpretativa – compases 75 – 90 de la F. Exposición del III movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.	83
Ilustración 35. Propuesta interpretativa – compases 107 – 123 de la F. Exposición del III movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.	84
Ilustración 36. Propuesta interpretativa - compases 137 - 148 de la F. Transformación por elaboración del III movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.	85



ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Albazos del compositor Carlos A. Ortega S. (Ortega, K. 2016).....	33
Tabla 2. Pasillos del compositor Carlos A. Ortega S. (Ortega, K. 2016)	34
Tabla 3. Sanjuanitos del compositor Carlos A. Ortega S. (Ortega, K. 2016).....	35
Tabla 4. Pasacalles del compositor Carlos A. Ortega S. (Ortega, K. 2016)	36
Tabla 5. Obras de estructura grande del compositor Carlos A. Ortega S. (Ortega, K. 2016)	36
Tabla 6. Baladas del compositor Carlos A. Ortega S. (Ortega, K. 2016)	37
Tabla 7. Valses del compositor Carlos A. Ortega S. (Ortega, K. 2016).....	37
Tabla 8. Composiciones de Música Tropical de Carlos A. Ortega S. (Ortega, K. 2016)	38
Tabla 9. Dípticos del compositor Carlos A. Ortega S. (Ortega, K. 2016).....	39
Tabla 10. Canciones Infantiles del compositor Carlos A. Ortega S. (Ortega, K. 2016) .	39
Tabla 11. Himnos del compositor Carlos A. Ortega S. (Ortega, K. 2016)	39
Tabla 12. Marchas del compositor Carlos A. Ortega S. (Ortega, K. 2016).....	40
Tabla 13. Villancicos del compositor Carlos A. Ortega S. (Ortega, K. 2016).....	40
Tabla 14. Número de obras por formato instrumental del compositor Carlos A. Ortega S. (Ortega, K. 2016)	41
Tabla 15. Análisis funcional - I movimiento: Función Exposición – Función Interjección.	50
Tabla 16. Análisis funcional - I movimiento: Función Transformación por elaboración.	50
Tabla 17. Análisis funcional - I movimiento: Función Re-exposición – Función Extensión conclusiva.....	51



Tabla 18. Análisis funcional - II movimiento: Función Introducción – Función Exposición – Función Transición.....	57
Tabla 19. Análisis funcional - II movimiento: Función Transformación por elaboración – Función Interjección.	57
Tabla 20. Análisis funcional - II movimiento: Función Re-exposición – Función Extensión conclusiva.....	58
Tabla 21. Análisis funcional – III movimiento: Función Introducción.	62
Tabla 22. Análisis funcional - III movimiento: Función Exposición.	63
Tabla 23. Análisis funcional - III movimiento: Función Transformación por elaboración.	64
Tabla 24. Análisis funcional - III movimiento: Función Re-exposición.....	64
Tabla 25. Análisis funcional - III movimiento: Función Extensión conclusiva.	65



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Gabriela Estefanía Jiménez Hidalgo, en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación **"Propuesta interpretativa del Concierto para Piccolo en re menor del compositor ecuatoriano Carlos Alberto Ortega Salinas a través de un análisis formal y técnico de la obra"**, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 29 de Mayo de 2019

Gabriela Estefanía Jiménez Hidalgo

C.I: 1105553794



Cláusula de Propiedad Intelectual

Gabriela Estefanía Jiménez Hidalgo, autora del trabajo de titulación **“Propuesta interpretativa del Concierto para Piccolo en re menor del compositor ecuatoriano Carlos Alberto Ortega Salinas a través de un análisis formal y técnico de la obra”**, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 29 de Mayo de 2019

Gabriela Estefanía Jiménez Hidalgo

C.I: 1105553794



DEDICATORIA

Dedico el presente trabajo a:

Mis padres y hermanos, por brindarme siempre su apoyo para alcanzar las metas que me he trazado y por motivarme desde pequeña a conocer y practicar el arte musical.

Al Maestro Carlos A. Ortega S., por difundir los géneros musicales ecuatorianos a través de su labor compositiva, ayudando a evitar el abandono de esta parte importante de nuestra cultura.



AGRADECIMIENTO

Agradezco a los maestros Carlos A. Ortega S. y Karla J. Ortega V. por el apoyo y colaboración para la realización de este trabajo.

De manera especial, agradezco a la Maestra Karla Ortega por haber sido parte de mi formación musical desde la niñez, compartiendo conmigo sus conocimientos y experiencias sin egoísmo y con el deseo de verme crecer profesionalmente.

A la Maestra Sandra P. Fernández V. por sus consejos, tiempo y ayuda para culminar mis estudios de educación superior.



INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como objetivo brindar una propuesta interpretativa de la obra titulada “Concierto para Piccolo en re menor”, creada en el año 2016 por el compositor ecuatoriano Carlos Ortega Salinas, a quien se considera un compositor nacionalista por incorporar géneros musicales ecuatorianos en sus composiciones, como es notorios en su catálogo de obras, y por haber recibido influencia de la primera generación de compositores lojanos, entre ellos Manuel de Jesús Lozano, Marco Ochoa Muñoz y Segundo Puertas Moreno, quienes se caracterizaron por introducir también estos géneros en su producción musical.

En Ecuador, los textos sobre compositores nacionales no son abundantes y la producción compositiva de obras académicas ecuatorianas para instrumentos musicales solistas es muy escasa y/o de difícil acceso. No es el caso del material sobre música occidental, de la cual encontramos con mayor facilidad y en abundante cantidad: información biográfica de sus autores, análisis de obras y partituras, por lo que tiende a ser más recurrida. Por ello, el presente trabajo es considerado como una oportunidad para dar a conocer y resaltar la labor de los músicos ecuatorianos.

En esta ocasión, el trabajo versa sobre un compositor del cual podemos encontrar muy poca información, a pesar de tener una extensa trayectoria musical. Al enfocar este trabajo en él, se espera aportar significativamente en la difusión de su labor artística, como: director musical, instrumentista, compositor, arreglista y de su numerosa producción de obras musicales. Al mismo tiempo, se desea lograr un acercamiento profundo a la obra de su autoría mencionada con anterioridad.

Para llegar a la propuesta interpretativa que es el punto culminante del presente



trabajo, se realiza un marco teórico de lo que se refiere a la interpretación musical y el aporte del análisis musical en ella. Se hace un acercamiento a la obra del compositor por medio de entrevistas y búsqueda de información pública sobre su vida musical; por último, se trabaja un análisis formal y técnico de la obra, basado en la propuesta metodológica del compositor argentino Dante Grela, lo que brinda un aporte significativo para la interpretación, ayudando a dar soluciones y claridad en la comprensión de la obra para ejecutarla.

Como objetivos de este trabajo tenemos:

- Generar un marco referencial sobre la interpretación musical y la práctica del proceso analítico para lograr que ésta sea más acertada.
- Determinar el contexto histórico y musical de la producción artística del compositor Carlos A. Ortega S.
- Someter la obra del Maestro Carlos Ortega “Concierto para Piccolo en re menor” a un proceso analítico formal y técnico, lo cual conlleve a brindar una propuesta de interpretación de la misma.

En el capítulo I se ha recolectado información sobre la Interpretación musical para aclarar su definición; así mismo se ha colocado un punto sobre el Análisis musical como herramienta importante a considerar para lograr una interpretación más acertada.

En el capítulo II se reúne información respecto a biografía, contexto histórico y musical, estilo compositivo y catálogo de obras del compositor Carlos Ortega para contextualizar y obtener un mayor entendimiento de la obra a trabajarse.

El último capítulo, describe a breves rasgos la metodología a emplearse para el análisis, como elemento introductorio antes de su realización y la posterior propuesta



interpretativa.

Finalmente se presentan las recomendaciones y conclusiones obtenidas de la investigación realizada para llegar al punto culminante que es la puesta en escena de la obra.



Capítulo I: La interpretación musical

La interpretación musical está influenciada por varios aspectos de vital importancia. En este primer capítulo se aborda uno de ellos y la manera en que contribuyen al proceso interpretativo.

1.1. La interpretación musical

A simple vista, la música siempre ha estado vinculada al hombre y según sus cambios históricos ésta también ha tomado nuevos rumbos, con la evolución de los instrumentos musicales, la invención de una notación musical o con las formas musicales que los compositores han creado a través de la historia; pues todos los cambios históricos incluyen nuevos escenarios e intérpretes con una diversa gama de recursos técnicos que son utilizados para llegar al público.

Orlandini (2012) manifiesta lo siguiente sobre la interpretación musical:

En sus orígenes esta práctica bien podría remontarse a la Edad Media o al Renacimiento. No era una especialidad y era inherente al compositor. Pero también es cierto que desde sus inicios existieron ejecutantes de obras que creaban otros: los compositores. Esto es fácil de entender desde la práctica del canto que hoy llamamos *gregoriano*¹, en la iglesia católica. (pág. 77)

Debido a la incomodidad que presentaban algunos compositores, fue primordial que los músicos se especializaran en interpretación, como se indica a

¹ Canto litúrgico de la Iglesia Católica Romana. El canto gregoriano se inserta en una tradición milenaria que los primeros cristianos heredaron de la liturgia sinagoga judía, una liturgia basada fundamentalmente en la lectura de textos sagrados y la entonación de los salmos. Es fundamentalmente monódico aunque puede ser interpretado tanto de forma solista como coral y tiene un ritmo libre (no existe un pulso estable) asemejándose a una prosa musical en la que la longitud de las frases musicales viene dada directamente por la longitud de las frases textuales. (Fernández R. , s.f.)

continuación:

A medida que pasó el tiempo, la necesidad de contar con músicos especialistas en interpretar la música, sin haberla compuesto, fue un requerimiento cada vez mayor. Asimismo, es de amplio conocimiento que los intérpretes han abusado de la escritura de los compositores, haciendo «aportes» de su propia iniciativa, muchas veces más allá de lo estrictamente recomendable. Se puede citar casos emblemáticos como los de Couperin, Beethoven y Stravinsky, quienes se quejaban de estas prácticas abusivas, que alteraban su música sin justificación aparente. (Orlandini, 2012, pág. 77)

Esto ocasionó que posteriormente las interpretaciones sean más fieles a lo escrito por el compositor, sin exageraciones ni demasiadas libertades.

Sin embargo, la interpretación musical no se considera exacta y única porque depende de la forma que tiene cada persona de receptar la música. Consecuentemente, cada músico tendrá su propia versión de una determinada obra musical, pero siempre se debe tomar en cuenta lo siguiente:

“La interpretación puede ser sinónimo de intentar determinar y realizar las intenciones del compositor” (Walls, 2006, pág. 36).

Para lograr que este proceso sea más significativo, es necesario abastecerse de información que permita un acercamiento a la idea original del compositor, siendo más relevante la referida a: contexto social, estética de la época, preferencias compositivas, etapas de su vida compositiva y personal al cual se adscribe la obra.

1.2. El análisis musical como recurso para la interpretación

El proceso analítico también forma parte de los pasos fundamentales previos a la realización de la interpretación de una obra por parte del ejecutante.

Rink (2006) divide a aquella relación entre el análisis y la interpretación en dos categorías:

1. *Análisis previo a una interpretación determinada (que probablemente servirá de base para ésta).*

Se trata de un análisis minucioso en el que se identifica cada uno de los elementos que forman la estructura general de una obra y la función que cumplen. Estos elementos pueden pertenecer a diferentes campos analíticos. Rink considera este análisis de carácter preceptivo.

2. *Análisis de la interpretación misma.*

Este tipo de análisis se trabaja cuando ya se ha interpretado la obra, tratando de identificar factores que puedan mejorar sus futuras interpretaciones y así lograr un desarrollo continuo. Para Rink este análisis es de carácter descriptivo.

(pág. 57)

Mediante la práctica del análisis se podrá: comprender la dirección y sentido que se debe dar a las frases de acuerdo al contexto musical; otorgar énfasis y distinción a las diferentes tonalidades o modos empleados; reconocer preguntas y respuestas implícitas; hacer contraste entre los diferentes colores que se crean con la armonía. Así lograremos realizar una interpretación más cercana a la idea del compositor, en la cual también tendrá lugar una



investigación histórica que aporte a este proceso.

Como conclusión al presente capítulo, se puede decir que para una correcta interpretación musical es necesario el conocimiento del análisis musical dentro del aspecto formal y estético; conocimiento histórico para la ejecución de los diferentes estilos musicales y una preparación técnica constituida por teoría de la música y dominio técnico del instrumento.



Capítulo II: Carlos Ortega como compositor y creador del Concierto para Piccolo en re menor

2.1. Breves datos biográficos del compositor

Nació el 17 de Junio de 1949, en la parroquia San Lucas del cantón Loja, perteneciente a la provincia del mismo nombre.

A los tres años aproximadamente empezó su afición por la música. La primera influencia la recibió de su padre Carlos Ortega Gómez, quien tocaba el saxofón y formó una banda musical en la parroquia donde vivían, siendo su director y arreglista.

Debido a su trabajo, Carlos Ortega Gómez se trasladó con su familia al cantón San José de Yacuambi, provincia de Zamora, lugar en el que formó una agrupación de música ecuatoriana.

Su hijo, con cinco años de edad, empezó los estudios primarios en la escuela Pedemonte Mosquera y al culminarlos la familia se movilizó a la ciudad de Loja, donde realizó los estudios secundarios.

Es así que en 1961 ingresó al Colegio Experimental “Bernardo Valdivieso” y formó parte de la banda de música de esta Institución, dirigida por el Maestro José María Bustamante Palacios. Al mismo tiempo se inscribió en la Escuela Superior de Música adscrita a la Universidad Nacional de Loja dirigida por la misma persona, a la que posteriormente se nombró “Conservatorio Salvador Bustamante Celi”, donde empezó a recibir clases con los maestros: Manuel de J. Lozano, Manuel Torres Vega, Marco Ochoa Muñoz, Miguel Cano Madrid, Piedad Castillo, entre otros.



Aquí incursionó en la flauta traversa, inicialmente tocando el piccolo en re bemol. Su primer maestro fue Segundo Puertas Moreno, quien falleció al poco tiempo, por lo que empezó a recibir clases con el profesor Víctor Moreno Íñiguez.

En la Institución musical donde estudiaba, se implementó la materia de piano auxiliar en el pensum de estudio, impartándose desde segundo hasta sexto año; ésta fue la oportunidad para aprender un instrumento armónico, que era de su vocación desde que empezó a estudiar en esta Institución.

En 1967, se graduó de Bachiller en Humanidades Modernas en el Colegio Bernardo Valdivieso, y al terminar sus estudios tuvo que abandonar la banda. Simultáneamente culminaron sus estudios musicales.

En 1968, el Maestro Edgar Palacios se hace cargo del rectorado de la Escuela Superior de Música y entrega el cargo de profesor de flauta al Maestro Carlos Ortega en 1970, quien a la par empezó a formar parte del “Conjunto Universitario del Ecuador”, perteneciente a la Institución, como primera flauta.

En 1973, Palacios trajo de Perú y Chile un grupo de maestros que lograron una reestructuración en la enseñanza musical. Uno de ellos fue el flautista Jorge Abendaño, de nacionalidad peruana, con quien Carlos Ortega empezó a tomar clases, cumpliendo a la vez los roles de estudiante y profesor de la Institución.

Otro de sus intereses ha sido la Dirección musical. En el año 1977 aproximadamente, llegó al Conservatorio un grupo de maestros extranjeros, pertenecientes sobre todo a la antigua Unión Soviética, entre ellos de las Repúblicas de Georgia, Armenia, Ucrania y Rusia. Uno de los ellos fue Sergei



Chucov (Rusia) con quien decide inscribirse para estudiar Dirección de Coro y Orquesta.

También recibió aportes en este campo de: Vadim Sudakov (ruso), Guillermo Cárdenas (chileno), Tatiana Semionova (búlgara), Michael Samson (holandés), Dulce Rodríguez (cubana) y Rodica Pop (rumana).

Las clases impartidas por los maestros antes mencionados eran teóricas y prácticas, e incluían la realización de arreglos corales.

A inicios de 1980 se dio una huelga indefinida en el Conservatorio Salvador Bustamante Celi, dejando a los docentes sin actividades laborales.

A finales del mismo año, los directivos del Conservatorio José María Rodríguez de Cuenca se enteran de lo sucedido. El rector de este Conservatorio y Director de la Orquesta Sinfónica de Cuenca (OSC), Maestro José Castelví, ofrece a Carlos Ortega trabajo en ambas Instituciones; además se le presenta la oportunidad de estudiar Musicología en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador conocida actualmente como Universidad del Azuay.

Siendo así, en 1981, se traslada con su familia a la ciudad de Cuenca donde inició sus estudios de Licenciatura, egresando tres años después.

Durante su estancia en esta ciudad, ocupó varios cargos, entre ellos: profesor de flauta traversa y algunas materias teóricas en el Conservatorio José María Rodríguez, director de la Orquesta de Cámara y el Coro Polifónico de la misma Institución e integrante de la Orquesta Sinfónica de Cuenca como primera flauta. También fue encargado por parte del director musical de la OSC para la realización de arreglos de música ecuatoriana, en especial de compositores



lojanos.

Anterior a su viaje a Cuenca, ya había ingresado a estudiar en la Universidad Nacional de Loja en la carrera de Filosofía y Letras, pero la abandonó a los dos años por no ser compatible con sus labores musicales. Sin embargo, en este tiempo adquirió conocimientos que le ayudaron en la parte poética, para la composición de letras.

A su retorno a Loja obtuvo un Diplomado en Teorías del Aprendizaje y Ciencias de la Educación en la Universidad Nacional de Loja. Además, solicitó su reingreso al Conservatorio Salvador Bustamante Celi, en ese entonces dirigido por el rector Luis Varela Estévez. Dictó la cátedra de flauta, materias teóricas y formó la agrupación “Integración Lojana”.

Otras ramas musicales a las que se ha dedicado son la compositiva y la de elaboración de arreglos. En 1970, tuvo sus primeras experiencias como arreglista.

En el ámbito compositivo ha intervenido de forma autodidacta; sin embargo, el haber incursionado en la Dirección musical, que obliga a estar siempre frente a una partitura, analizándola e intentando conocerla a profundidad, le ha traído importantes aprendizajes para aplicar en la Composición musical.

“Las primeras intenciones de composición fueron ensayos e ideas que nacían en el instante” indica Carlos Ortega; no obstante, como parte de sus primeras composiciones tenemos: en 1979 la canción “Mi vida” en ritmo de balada, compuesta para participar en el Festival Internacional “Mitad del Mundo” llevado



a cabo en la ciudad de Guayaquil y en 1980 el pasillo “Para Usted”.

El Maestro Carlos A. Ortega S. ha sido parte de un gran número de agrupaciones y fundador de algunas de ellas, entre éstas tenemos:

Orquesta Sinfónica del Municipio de Loja, de la cual fue director titular y arreglista desde 1986 hasta 1997 y del 2000 hasta el 2015. (...). Orquesta Sinfónica de Loja, formada y fundada en 1997, de la que fue director titular desde 1998 hasta el año 2000. (Ortega K. , 2016, pág. 9)

Del mismo modo, ha mostrado interés por la música tropical. La primera influencia, claramente la recibió de su padre. Sin embargo, sintió mayor afición por este tipo de música al notar el profesionalismo y originalidad de agrupaciones colombianas que llegaron a Loja, y de la reconocida orquesta “Don Medardo y sus Players”. Esto motivó al Maestro Ortega a crear su propio grupo musical, al que denominó “Los 7 Latinos”.

Siguiendo con esta línea, Carlos Ortega fue fundador, arreglista, compositor, director y tecladista de otras agrupaciones de esta índole, entre ellas: “Los Albatros”, “Los Falcons” “Grupo 5”, “Combo X9”, Orquesta “Los Estelares” y la Orquesta “Candomblé”.

En varias ocasiones ha sido director invitado de agrupaciones de diverso formato, lo que muestra su versatilidad. Por otro lado, ha participado en varios concursos y festivales musicales.

Debido a su emprendimiento y aporte cultural musical que incluye actividades docentes, compositivas y de dirección musical, ha sido acreedor a varios reconocimientos.



(Ortega K. , 2016, págs. 8 - 11), (Guzmán, 2011, págs. 45 - 60) , (Ortega C. , Memorias del Maestro Carlos Alberto Ortega Salinas, 2009) (Ortega C. , Entrevista al compositor ecuatoriano Carlos Alberto Ortega Salinas, 2018).

2.2. Contexto histórico y musical del compositor Carlos Ortega

Gran parte de la carrera musical del Maestro Carlos Ortega se desarrolló en una época de importantes acontecimientos en la historia de nuestro país, los cuales han hecho prevalecer el sentimiento nacionalista del pueblo ecuatoriano. Por ello, se determinará el contexto histórico y musical del compositor en base a este hecho.

El Nacionalismo se define de la siguiente manera:

“Sentimiento fervoroso de pertenencia a una nación y de identificación con su realidad y con su historia” (Diccionario de la Lengua Española, s.f.).

Básicamente se trata de un sentimiento de identificación con los diversos factores sociales, culturales e ideológicos de una nación y la entrega para defender y hacer conocer los mismos.

Diversos acontecimientos, ya sean positivos o negativos, pueden verse reflejados en los sentimientos de una población. Como se conoce, varios sucesos han marcado la historia del Ecuador y por ende se ha dado la unión como pueblo para resaltar o defenderlo, según sea el caso.

Algunos de los sucesos del siglo XX indicados por el Maestro Julio Bueno son los siguientes:

- Entre 1944 y 1970, se anexaron los conservatorios a la estructura académica de la Universidad Central del Ecuador, luego de lo cual se



adscribieron al Ministerio de Educación los Conservatorios y Escuelas de Bellas Artes.

- En 1944, se creó la Escuela de Música de la Universidad de Loja (28 de Noviembre).
- En 1948, el Congreso oficializó el Himno Nacional del Ecuador, con música de Antonio Neumane y letra de Juan León Mera (29 de septiembre).
- En 1956, se fundó la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador. El español Ernesto Xancó la dirigió.
- En 1978, falleció el reconocido cantante ecuatoriano Julio Jaramillo quien puso muy en alto la música de nuestro país.

(Bueno , s.f., pág. s/n)

En cuanto al Nacionalismo Musical propiamente dicho, se dice lo siguiente:

“Como derivación del *Romanticismo*, en la segunda mitad del siglo XIX, en Europa surgió una corriente llamada «Nacionalismo Musical», los compositores académicos, para sus creaciones, recurrieron a la música llamada *folclórica*, así pretendieron crear una *identidad nacional*” (Godoy, 2014, pág. s/n)

Este empleo de la música folclórica, que menciona Godoy, también se dio en el Ecuador en respuesta a los sucesos históricos que afectaron a su población, como indica el mismo autor:

En el siglo XX, se dieron paulatinos cambios en las políticas y proyectos culturales. (...). Luego del conflicto bélico con el Perú, en 1941, y del



terremoto de Ambato, en 1949, la población ecuatoriana experimentó sentimientos de ira, frustración e impotencia. En el aspecto musical prevaleció un sentimiento patriotero y nacionalista. Hubo gran difusión radial de los pasillos y otros géneros musicales ecuatorianos. El pasacalle alcanzó su esplendor y su base rítmica se usó para cantar las nuevas canciones dedicadas a las ciudades ecuatorianas. (...). Por el momento histórico, apogeo de la radiodifusión y de la industria discográfica únicamente se puede hablar de una buena difusión de la música, preferentemente compuesta e interpretada por compositores y artistas ecuatorianos. (Godoy, 2012, pág. s/n)

Es así que la corriente Nacionalista también tocó a nuestro país y ha sido mantenida por algunos compositores ecuatorianos, entre ellos el Maestro Carlos Ortega.

Su etapa de estudio se vio influenciada por miembros de la primera generación de compositores lojanos, quienes incorporaban géneros del folclor ecuatoriano dentro de su producción musical. Algunos de estos compositores, entre ellos Marco Ochoa Muñoz, Manuel de Jesús Lozano y Segundo Puertas Moreno fueron maestros de Carlos Ortega, impartándole clases teóricas y prácticas.

Los Maestros Segundo Cueva Celi y Salvador Bustamante Celi, también fueron una influencia musical para Carlos Ortega. A pesar de no haberlos conocido personalmente, el compositor asegura tener conocimiento de su música, expresando una afinidad especial por la obra de Bustamante Celi.



Por otro lado, se podría considerar al Maestro Salvador Bustamante Celi como una influencia indirecta, pues su hijo José María Bustamante Palacios, quien recibió instrucción musical de su padre, fue maestro de Carlos Ortega en materias teóricas y prácticas.

Durante su formación musical, Ortega adquirió conocimientos y técnicas que lo han llevado a componer obras de estructura grande con formas de la música escolástica europea, como: el Concierto, Fantasía, Poema Sinfónico y Suite; por supuesto, sin dejar de lado los géneros de música ecuatoriana.

2.3. Estilo compositivo de Carlos A. Ortega S.

Las obras de Carlos Ortega tienen carácter descriptivo, mediante ellas intenta recrear varias de las experiencias vividas y los paisajes con los que tuvo contacto desde su niñez (montañas, flores, cantos de aves, cascadas, ríos; es decir, la naturaleza en general) durante su paso o estancia por lugares de la región Costa, Sierra y Amazonía.

Para ello, se vale del timbre que posee cada instrumento musical o de los timbres que se pueden obtener con la combinación de varios de ellos.

Como el propio compositor expresa, hace uso del piccolo y la flauta para representar aves de pequeño tamaño, el clarinete y fagot para aves de mayor tamaño. En el caso de sonoridades más amplias utiliza la familia de metales, violoncellos, contrabajos y timbales sinfónicos.

También considera que los sentimientos de amor y cariño a la familia, amigos y pareja son motivo importante de inspiración en el momento de componer.



El Maestro Ortega se ha caracterizado por su ideal de incorporar los géneros musicales ecuatorianos a formatos estructurales grandes (académicos) y pequeños, logrando la difusión de estos. Algunos de los géneros que se encuentran mayormente dentro de su producción musical son: Pasillo, Pasacalle, Sanjuanito, Yumbo, Albazo y Danzante.

Para sus obras de corte pequeño suele usar las estructuras establecidas por la música occidental, pudiendo ser A B A', A B A C, etc.; sin embargo, no siempre las emplea de forma rígida, éstas pueden variar. Cuando se trata de folclor auténtico cumple con las estructuras originales de cada género. En las obras de corte académico, constantemente intenta respetar las estructuras formales utilizadas por la música escolástica.

Sobre las texturas en sus composiciones, por lo general, no se enfoca en la realización de una sola línea melódica reforzada por varios instrumentos y con acompañamiento, sino que elabora contrapuntos con varios de ellos. Los instrumentos interactúan de manera constante y los acompañamientos fortalecidos por varias familias de instrumentos crean colores con la mezcla de sus timbres y por las diferentes tesituras que poseen.

Cromatismos, escalas mayores, escalas menores armónicas, melódicas y mixtas son empleadas de forma variada, para dar lugar a diferentes atmósferas en sus obras.

Como dato adicional, a pesar de su apego a la flauta traversa, el Maestro Carlos Ortega no cuenta con un amplio repertorio destinado a este instrumento.

Dentro de sus composiciones se encuentra únicamente el “Concierto para Piccolo en re menor”; sin embargo, sus obras sinfónicas presentan solos obligados para flauta travesa.

(Guzmán, 2011, págs. 72 - 121), (Ortega C. , Memorias del Maestro Carlos Alberto Ortega Salinas, 2009) y (Ortega C. , Entrevista al compositor ecuatoriano Carlos Alberto Ortega Salinas, 2018)

2.4. Catálogo de obras

Para el presente punto se tomará en cuenta la producción musical total del compositor, tomada del catálogo elaborado por su hija Karla Ortega y cuya última actualización se hizo en el año 2016.

Dentro de sus composiciones podemos encontrar, en su mayoría, obras pequeñas, entre las cuales es notoria la predominancia de géneros musicales ecuatorianos.

Como es común de estos géneros, las obras poseen títulos que hacen referencia a situaciones o vivencias personales, a pueblos o ciudades de su estima.

Tabla 1. Albazos del compositor Carlos A. Ortega S. (Ortega, K. 2016)

N°	Título	Género o Forma Musical	Manuscrito/ Impreso	Formato	Datos adicionales de la Obra
01	Mi pueblito	Albazo	Impreso	Orquesta Sinfónica.	1990
02	Loja mi Linda Ciudad	Albazo	Manuscrito	Canto y Orquesta Sinfónica.	Premiada con el trofeo a la Canción más Popular del concurso de composición Binacional de la Radio Cutivalú de la Ciudad de Piura – Perú, en el 2000.

03	Mundo para todos	Albazo	Manuscrito	Piano y grupo de cámara.	Ganador del primer premio del Festival Binacional de la Lira y la Pluma, 2005.
04	Josefita	Albazo	Manuscrito	Canto y piano.	Letra: Efrén Placencia. Compuesta en el año 2008. Fue un encargo del Sr. Efrén Placencia para dedicarla a su madre.
05	Vivencia	Albazo	Manuscrito	Piano.	2010

Tabla 2. Pasillos del compositor Carlos A. Ortega S. (Ortega, K. 2016)

N°	Título	Género o Forma Musical	Manuscrito/ Impreso	Formato	Datos adicionales de la Obra
01	Lo que un día vino	Pasillo	Manuscrito	Piano.	1980
02	Para Usted	Pasillo	Manuscrito	Para piano con arreglo para dos flautas.	1980
03	El Arco Iris Cuencano	Pasillo para Solista, Coro y orquesta.	Manuscrito	Canto y Orquesta Sinfónica.	Finalista del concurso de composición organizado por el Conservatorio “José María Rodríguez” de Cuenca en el año 1982.
04	Cuando yo Despierto	Pasillo	Manuscrito	Canto y piano.	Primer Premio, Chacito de Oro, organizado por el Consejo Provincial de Loja, 2001.
05	Lo que un día vino	Pasillo	Manuscrito	Piano.	
06	Ausencia de una madre	Pasillo	Manuscrito	Piano.	2010
07	Destellos del Alma	Pasillo	Impreso	Orquesta Sinfónica.	Compuesto originalmente para piano en el año 2012. Estrenado en su versión para orquesta sinfónica en el IV Festival Internacional de Música “Loja – Ecuador” – 2014.

Tabla 3. Sanjuanitos del compositor Carlos A. Ortega S. (Ortega, K. 2016)

N°	Título	Género o Forma Musical	Manuscrito/ Impreso	Formato	Datos adicionales de la Obra
01	Reina del Cisne	Sanjuanito	Manuscrito	Piano.	
02	Campesino	Sanjuanito	Manuscrito (copia)	Canto y piano.	Letra: Sra. Alicia Bastidas de Andrade. Fue firmada con el seudónimo "Casho" para participar en el Primer Concurso Nacional de la Canción Infantil del Ministerio de Educación y Cultura en 1981 y fue publicada en Cancionero Escolar Ecuatoriano N°1 del Programa Nacional El Ecuador Estudia. Trabaja por la Cultura de Loja y el Ecuador.
03	Cancioncita al Niño	Sanjuanito	Manuscrito (copia)	Partitura para canto y piano.	Letra: Lic. Carlos A. Ordóñez J. Firmada con el seudónimo "Casho" para participar en el Primer Concurso Nacional de la Canción Infantil del Ministerio de Educación y Cultura en 1981 y fue publicada en Cancionero Escolar Ecuatoriano N°1 del Programa Nacional El Ecuador Estudia. Trabaja por la Cultura de Loja y el Ecuador.
04	Mi Gatito	Sanjuanito	Impreso	Canto.	Letra: Laura J. de Palacios. Participó en el Primer Concurso Nacional de la Canción Infantil del Ministerio de Educación y Cultura en 1981 y fue publicada en Cancionero Escolar Ecuatoriano N°1 del Programa Nacional El Ecuador Estudia. Trabaja por la Cultura de Loja y el Ecuador.

Tabla 4. Pasacalles del compositor Carlos A. Ortega S. (Ortega, K. 2016)

N°	Título	Género o Forma Musical	Manuscrito/ Impreso	Formato	Datos adicionales de la Obra
01	La feria	Pasacalle		Orquesta Sinfónica.	1985 – 86.
02	Malacatos Tierra mía	Pasacalle	Manuscrito	Canto y Orquesta.	Letra: Dr. Carlos Carrión. Compuesta en Agosto de 1993.

Las obras de estructura grande, son un número reducido en comparación a las de estructura pequeña. Entre estas encontramos: dos Suites, un Poema Sinfónico, una Fantasía y finalmente un Concierto. Su contenido está basado en géneros musicales ecuatorianos como el Yaraví, Sanjuanito, Yumbo, Albazo, etc.

Tabla 5. Obras de estructura grande del compositor Carlos A. Ortega S. (Ortega, K. 2016)

N°	Título	Género o Forma Musical	Manuscrito/ Impreso	Formato	Datos adicionales de la Obra
01	Senda Indígena	Suite para Solista, Coro y Orquesta Sinfónica.	Manuscrito	Canto y Orquesta Sinfónica.	Compuesta en el año de 1980. Fue firmada con el seudónimo “El Viajero”.
02	Acuarela Andina	Suite Sinfónica (Introducción, Yaraví, Yumbo y Sanjuanito)	Impreso	Orquesta Sinfónica.	Compuesta en 1980. Se estrenó en el año 1984 con la Orquesta Sinfónica del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”.
03	Nuestra Patria	Poema Sinfónico	Manuscrito	Orquesta Sinfónica.	Empezó a componer en 1982 y se terminó en el año 1985. Su estreno se hizo en un concierto en 1989 con la Orquesta Sinfónica Municipal de Loja.
04	Fantasía del Destino	Fantasía	Manuscrito	Piano.	1989 aprox.
05	Concierto para Piccolo en re menor.	Concierto	Impreso	Piccolo y piano.	Compuesta en el año 2016.

El compositor Carlos Ortega dentro de sus obras ha elaborado trabajos sobre géneros populares de origen europeo, entre ellos baladas y vales.

Tabla 6. Baladas del compositor Carlos A. Ortega S. (Ortega, K. 2016)

N°	Título	Género o Forma Musical	Manuscrito/ Impreso	Formato	Datos adicionales de la Obra
01	Mi vida	Balada	Desaparecida	Orquesta Sinfónica.	Finalista del Festival “Mitad del Mundo”, Guayaquil – 1979.
02	Juan Manuel Terrenal	Balada	Manuscrito. Desaparecida la parte para orquesta sinfónica.	Canto y piano.	Concurrió como finalista en el concurso del Banco Central del Ecuador.
03	Canto a la vida	Balada - canción	Manuscrito	Canto y Orquesta Sinfónica.	Compuesta en el año 2001. Finalista en el Festival del C.E. D.I.C. – 2002.
04	Maestro amigo	Balada	Manuscrito	Canto y piano.	Letra: Efrén Placencia. Compuesta en el año 2007. Fue un encargo del Sr. Efrén Placencia.

Tabla 7. Vales del compositor Carlos A. Ortega S. (Ortega, K. 2016)

N°	Título	Género o Forma Musical	Manuscrito/ Impreso	Formato	Datos adicionales de la Obra
01	La Ovejita Presumida	Vals	Manuscrito (copia)	Partitura para canto y piano.	Letra: Sra. Miryam C. de Flores. Fue firmada con el seudónimo “Casho”.
02	Todos tienen su casita	Vals	Impreso	Canto.	Compuesta en el año 1981 para el primer concurso nacional de la canción infantil, organizado por el Ministerio de Educación y Cultura y publicado en el Cancionero Escolar Ecuatoriano N°2 del Departamento de Cultura de la Dirección de Educación de Loja en 1993.

03	Vals para Karlita	Vals (Coro y Orquesta).	Manuscrito	Canto y Orquesta Sinfónica.	Compuesta en el año 1992 y estrenada en el Teatro Bolívar con la Orquesta Sinfónica Municipal de Loja en el mismo año. Obra de corte académico.
04	Vanessa	Vals	Manuscrito	Piano.	2000

Debido a su gusto por la música tropical, posee composiciones de estos géneros. Las que se presentan a continuación corresponden a un grupo de composiciones destinadas a la orquesta “Candomblé”, de la cual fue creador, arreglista, compositor y director en el año 2007.

Tabla 8. Composiciones de Música Tropical de Carlos A. Ortega S. (Ortega, K. 2016)

N°	Título	Género o Forma Musical	Manuscrito/ Impreso	Formato	Datos adicionales de la Obra
01	Amor dulzura	Paseo	Manuscrito	Grupo tropical.	2007
02	La Vaca Loca	Merengue	Manuscrito	Grupo tropical.	2007
03	Allí por el sendero	Cumbia	Manuscrito	Grupo tropical.	2007
04	Loja cancionera	Salsa	Manuscrito	Grupo tropical.	2007
05	Trompitos de amor	Paseo	Manuscrito	Grupo tropical.	2007

Otras formas musicales que encontramos en su catálogo son el Díptico², Canción Infantil, Himnos dedicados a diferentes instituciones, cantones y parroquias, que se han compuesto por encargo de las autoridades de los

² Unión de dos géneros musicales.

mismos, Villancicos y una Marcha. Algunas de estas obras han sido parte de concursos y han obtenido premio.

Tabla 9. Dípticos del compositor Carlos A. Ortega S. (Ortega, K. 2016)

N°	Título	Género o Forma Musical	Manuscrito/ Impreso	Formato	Datos adicionales de la Obra
01	La Reina del Cisne	Díptico para Solista, Coro y Orquesta Sinfónica.	Manuscrito	Canto y Orquesta Sinfónica.	Tercer premio del Festival Mariano, 2005.

Tabla 10. Canciones Infantiles del compositor Carlos A. Ortega S. (Ortega, K. 2016)

N°	Título	Género o Forma Musical	Manuscrito/ Impreso	Formato	Datos adicionales de la Obra
01	Pimpón	Canción Infantil	Impreso	Canto.	Compuesta en el año 1981 para el primer concurso nacional de la canción infantil, organizado por el Ministerio de Educación y Cultura y publicado en el Cancionero Escolar Ecuatoriano N°2 del Departamento de Cultura de la Dirección de Educación de Loja en 1993.

Tabla 11. Himnos del compositor Carlos A. Ortega S. (Ortega, K. 2016)

N°	Título	Género o Forma Musical	Manuscrito/ Impreso	Formato	Datos adicionales de la Obra
01	Himno a Santa Teresa de Jesús de las Concepcionistas de Cuenca.	Himno	Manuscrito	Canto y piano.	1981 – 82 aprox.
02	Himno de la Rehabilitación.	Himno	Desaparecida		1984 aprox.
03	Himno de la Brigada 7 – Loja.	Himno	Manuscrito		1985

04	Himno del Cantón Chaguarpamba - Loja	Himno	Manuscrito	Canto y piano.	Abril de 1992.
05	Himno del Colegio Agropecuario de Chaguarpamba	Himno	Manuscrito		Abril de 1992
06	Himno del Cantón San Juan Bosco – Morona Santiago.	Himno	Manuscrito	Canto y piano.	Junio de 1995.
07	Himno del Colegio Iberoamericano “San Agustín” de Loja.	Himno	Manuscrito	Canto y piano.	Letra: Dr. Luis Samaniego Delgado.
08	Himno a la Parroquia El Rosario del Cantón Chaguarpamba	Himno	Manuscrito		2013

Tabla 12. Marchas del compositor Carlos A. Ortega S. (Ortega, K. 2016)

N°	Título	Género o Forma Musical	Manuscrito/ Impreso	Formato	Datos adicionales de la Obra
01	La Epopeya del Cenepa	Marcha (Coro y Orquesta)	Manuscrito	Canto y Orquesta Sinfónica.	Letra: William Brayanes. Primer Premio en el Concurso de composición Nacional organizado por las Fuerzas Armadas del Ecuador, en 1996.

Tabla 13. Villancicos del compositor Carlos A. Ortega S. (Ortega, K. 2016)

N°	Título	Género o Forma Musical	Manuscrito/ Impreso	Formato	Datos adicionales de la Obra
01	Ilusión de niño	Villancico	Manuscrito	Canto y piano.	Música y letra del mismo autor. Compuesta en el año 1979. Fue enviada al Conservatorio de Música “Vicente Anda Aguirre” de Riobamba con el seudónimo “El Viajero”.
02	Ven Niño Jesús	Villancico	Manuscrito	Canto y piano.	1999 aprox.

03	Quiero tener un pesebre	Villancico	Manuscrito	Grupo tropical.	
----	-------------------------	------------	------------	-----------------	--

Se puede apreciar una gran variedad de obras de diferente género y forma musical. El compositor lojano las ha concebido para agrupaciones de distinto formato, en su mayoría integradas por piano u orquesta sinfónica, como se puede apreciar en la siguiente tabla:

Tabla 14. Número de obras por formato instrumental del compositor Carlos A. Ortega S. (Ortega, K. 2016)

Formato	N° de obras	Género o Forma Musical
Canto y piano	13	Villancicos, Sanjuanitos, Vals, Balada, Himno, Albazo, Pasillo.
Canto y Orquesta Sinfónica	8	Suite, Pasillo, Vals, Pasacalle, Marcha, Albazo, Balada, Díptico.
Piano	8	Pasillos, Sanjuanito, Fantasía, Vals, Albazo.
Orquesta Sinfónica	6	Balada, Suite Sinfónica, Poema Sinfónico, Pasacalle, Albazo, Pasillo.
Grupo tropical	6	Paseos, Merengue, Cumbia, Salsa, Villancico.
Canto	3	Sanjuanito, Canción Infantil, Vals.
Piano y grupo de cámara	1	Albazo.
Piccolo y piano	1	Concierto.
Sin especificar	4	Himnos.

Con un total de 50 obras de su autoría, incluyendo el “Concierto para Piccolo en re menor”, última composición aún no publicada y objeto del presente trabajo de titulación, el Maestro Carlos Ortega muestra su prolífica labor



compositiva, integrando gran variedad de géneros musicales dentro de su producción. Sin embargo, podemos determinar su inclinación por los géneros ecuatorianos, ya que se ve una mayor producción de obras correspondientes a ellos. Los formatos de preferencia para el compositor son los que abarcan piano u orquesta sinfónica, pudiendo ser solos o con la intervención de otro instrumento o agrupación musical.



Capítulo III: Análisis musical y propuesta interpretativa del Concierto para

Piccolo en re menor del compositor Carlos A. Ortega S.

Este último capítulo cuenta con el análisis de la obra, en el que se indican ciertos aspectos generales de cada movimiento y se acompaña de cuadros explicativos que describen de forma resumida su estructura general y divisiones internas.

Así mismo, el capítulo consta de la propuesta interpretativa, en la que se hace referencia a pasajes puntuales que pueden colaborar en la interpretación de cada movimiento en su totalidad. Se ha integrado gráficos para una mayor comprensión.

3.1. Herramientas analíticas para el acercamiento a la obra

Para la realización del análisis de la obra se emplea la propuesta metodológica del compositor Dante Gerardo Grela Herrera³, basada en los siguientes principios presentados por su propio autor:

- Terminología para el análisis, que se puede aplicar a obras de cualquier época, género, estilo, etc.
- Análisis de la obra desde diferentes ángulos, dando resultados que finalmente se integran e interpretan determinando sus interrelaciones.
- La “realidad sonora” de la obra como punto de partida y referencia durante el proceso de análisis, confrontando siempre con ella los resultados parciales y asimismo las interpretaciones generales o finales.

³ Compositor argentino (1941), catedrático e investigador. Ha escrito varios ensayos sobre pedagogía de la composición, el análisis y la orquestación; ha dirigido proyectos sobre el estudio de la producción musical latinoamericana de los siglos XX y XXI, y ha planteado metodologías para el análisis musical. Sus obras comprenden formatos para solistas, música de cámara y sinfónica, música electroacústica y composiciones mixtas que incluyen sonidos de instrumentos junto con sonidos electrónicos. (Rodríguez, 2015)



- Análisis en dos niveles estructurales: macroestructural y microestructural. Ambos pueden poseer subdivisiones y subclasificaciones internas, dependiendo de las características de la obra.
- Análisis que permita extraer conclusiones y plantear interpretaciones a partir de lo que se logre determinar con el mismo.
- Metodología que se adapte a diferentes áreas del campo musical, como: musicología, pedagogía, creación, ejecución, etc., pero con objetivo integrador.

(Grela, 1985, págs. 2 - 3)

La propuesta metodológica del Maestro Grela cubre seis áreas:

1. Análisis estadístico.
2. Análisis paramétrico.
3. Análisis articulatorio.
4. Análisis comparativo.
5. Análisis funcional.
6. Análisis de interrelaciones.

En este caso, para el trabajo sobre la partitura se ha tomado tres tipos de análisis, estos son: el articulatorio, funcional y de interrelaciones, que serán indicados a continuación:

3.1.1. Análisis articulatorio.

Grela lo explica de la siguiente manera:

Comprende el examen de la obra desde el punto de vista de su articulación en función del tiempo y también del espacio (si la música

analizada así lo requiere); desde la macro a la microforma. Utiliza la terminología “unidad formal” para referirse a cada una de las partes en que se va articulando una forma sonora y distingue los diversos niveles formales por el grado. (...) el grado aumentará a medida que la magnitud disminuya. En este análisis se considera también el modo en que se produce el paso de una unidad formal a otra, pudiendo ser por separación⁴, yuxtaposición⁵, elisión⁶, superposición⁷ e inclusión⁸; y la magnitud de la articulación, que en algunos casos puede presentar una independencia entre el nivel morfológico de articulación (...) y el grado o magnitud de la articulación entre unidades (...), siendo así, se podrá elaborar una escala de magnitudes y factores articulatorios, que permita estudiar ordenadamente su evolución, función y efectos sobre la totalidad de la forma, a lo largo de la pieza. (Grela, 1985, págs. 5,6)

3.1.2. Análisis funcional.

Grela (1985) menciona lo siguiente sobre este tipo de análisis:

Comprende el estudio y clasificación de la función que cada una de las diversas unidades de la forma cumplen dentro del contexto total de la misma. Los tipos generales de funciones son: Exposición, Transformación

⁴ “Se da cuando entre el final de una unidad formal y el inicio de la siguiente existe un silencio de cualquier magnitud”. (Grela, 1985)

⁵ “Dos unidades se suceden sin ninguna discontinuidad sonora entre el final de una y el comienzo de la otra. En este caso el factor articulatorio no será un silencio”. (Grela, 1985)

⁶ “El elemento o grupo final de elementos de una determinada unidad funciona a la vez como comienzo de la unidad siguiente”. (Grela, 1985)

⁷ “Estando constituida la textura por más de un «plano sonoro» (o estrato), una nueva unidad formal comienza en uno de estos, antes que la unidad anterior haya concluido en otro u otros planos sonoros”. (Grela, 1985)

⁸ “Es un modo de articulación espacial, más que temporal; se da cuando en una textura constituida por más de un estrato, algunos de estos comienzan y terminan sus unidades formales dentro del tiempo que abarcan las unidades de otros estratos, comenzando después y terminando antes que ellas”. (Grela, 1985)



que se dan por variación o elaboración, Transición⁹, Introducción, Interpolación¹⁰, Extensión, Conclusión que se subdivide en transiciones conclusivas, extensiones conclusivas¹¹ y conclusiones propiamente dichas; finalmente la Interjección¹². Otros aspectos a tomar en cuenta dentro de este análisis son la polifuncionalidad, modulación de la función y en especial la diferenciación entre procedimiento y función. (págs. 8 - 10)

3.1.3. Análisis de interrelaciones.

Respecto a este análisis el autor dice lo siguiente:

“Se refiere a la consideración conjunta de los resultados obtenidos en las fases anteriores, con miras a extraer conclusiones o interpretaciones sobre la obra examinada, en tanto forma orgánica con características particulares dentro del contexto cronológico y cultural dentro del cual se ubica” (Grela, 1985, pág. 11)

Este análisis tiene los siguientes objetivos:

- a. Interpretar cuáles son los mecanismos y procesos que se ponen en juego y se interconectan para producir determinadas resultantes que obran sobre las características de la música en cuestión, determinándola en tanto “objeto sonoro” percibido por nuestros sentidos. (Grela, 1985, pág. 13)

⁹ “Cumple esta función, aquella unidad empleada para conducir paulatinamente (mediante un «cambio continuo») una unidad formal determinada a otra de características diferentes. (Grela, 1985)

¹⁰ “Una unidad formal es interrumpida por otra (la unidad interpolada); luego que esta última concluye aquella retoma su desarrollo”. (Grela, 1985)

¹¹ “Ampliación de unidades formales que ya son conclusivas en sí mismas; funcionan como «reafirmaciones de una conclusión» por redundancia”. (Grela, 1985)

¹² “Esta función la desempeñan unidades que provocan la interrupción del sentido discursivo, de modo semejante a las exclamaciones en el lenguaje hablado. Pone en evidencia las características intrínsecas del material sonoro que las compone, a diferencia de unidades con otras funciones, donde el material sonoro sirve fundamentalmente como vehículo o soporte del discurso.” (Grela, 1985)



- b. “Recomponer” la obra como fase final de la labor analítica, pero teniendo ahora la posibilidad de observar la ubicación y funcionamiento de cada uno de sus componentes, a todos los niveles formales, y en relación con la totalidad orgánica de la forma. (Grela, 1985, pág. 13)

Es necesario aclarar que paralelamente a esta metodología se irá tomando en cuenta algunas consideraciones armónicas, que sirven como facilitadores para la determinación más precisa de las unidades formales y sus funciones.

3.2. Análisis formal y técnico de la obra.

El Concierto del Maestro Carlos A. Ortega S. fue compuesto en el año 2016, con dedicatoria a su hija Karla J. Ortega V., quien también ha seguido sus pasos como músico flautista. Se trata de una primera versión elaborada para piccolo y piano, misma que posteriormente se realizará para formato de piccolo y orquesta sinfónica.

Con esta obra, el compositor intenta explotar la capacidad técnica y virtuosística que se puede llegar a tener con el instrumento. Así también, busca proyectar los géneros musicales ecuatorianos o como lo menciona el propio autor, el “Nacionalismo ecuatoriano”.

Siendo así, en el primer movimiento hace empleo del ritmo de Sanjuanito; el segundo movimiento una Balada, puesto que considera que en la actualidad es visualizado como un género universal; y en el tercer movimiento utiliza el ritmo de Albazo y Yumbo.



Con respecto a las alturas, la obra se encuentra elaborada sobre la segunda y tercera octava del piccolo, siendo más exigente para el intérprete debido al dominio técnico necesario para control de afinación e impostación del sonido. La búsqueda del compositor, es la de un sonido brillante y sobresaliente como es propio del instrumento, pero al mismo tiempo ha comentado que su obra podría ejecutarse sin ninguna reserva en la flauta travesa.

El movimiento muestra una articulación sobresaliente en su transcurso, dando lugar a dos unidades formales de primer grado¹³. El factor articulatorio es la separación (silencio).



¹³ Macroformas o unidades formales de mayor dimensión presentes en el movimiento.



musical y una cadencia imperfecta V7(A7) – I(Dm) que da cierre a la primera unidad formal de primer grado, permiten definir las dos macroformas del movimiento.

Realizando el análisis funcional, podemos encontrar seis funciones que dan lugar a las unidades formales de segundo grado¹⁴, estas son: exposición, interjección, transformación por elaboración, extensión, re-exposición y extensión conclusiva.

La exposición (c.1 – 106) cuenta con dos objetos sonoros principales, cada uno compuesto por dos unidades formales a las que se denominará “a1 y a2”, “b1 y b2”, la primera de carácter rítmico y la segunda de carácter melódico.

La función interjección es una pequeña sección de 4 compases, que se repite y marca la separación entre las funciones de exposición y transformación por elaboración; caracterizándose ésta última por desarrollar las unidades formales de tercer grado¹⁵ que componen los dos objetos sonoros principales de la exposición. La unidad formal de los compases 157 – 168 de la función transformación por elaboración, contiene la función extensión (c.164 – 168) que emplea la factura de la unidad formal b1 (c. 51 – 58). Seguidamente, posee una cadencia del instrumento solista y al concluir continúa la función transformación por elaboración. Dentro de ésta también encontramos transiciones.

Después, tenemos la función re-exposición (c.229 - 244) que consta de la elaboración de las unidades formales b1 y a2 de la exposición, siendo diferentes a las presentadas en la propia función transformación por elaboración.

¹⁴ Unidades de dimensión media encontradas en el movimiento. Dadas por el seccionamiento en funciones.

¹⁵ Unidades de menor tamaño que conforman las secciones. Conocidas en la terminología tradicional como frases.

Finalmente, una extensión conclusiva (c.245 – 260), o también conocida como Coda en la terminología tradicional.

Tabla 15. Análisis funcional - I movimiento: Función Exposición – Función Interjección.

F. Exposición				F. Interjección
c.1 - 106				c.107 – 110
Objeto sonoro a		Objeto sonoro b		-
c.1 - 50		c.51 - 106		-
a1	a2	b1	b2	
c.1 - 8	c.9 - 16	c.51 - 58	c.59 - 74	
<p>Las unidades formales a1 y a2 son presentadas por el piano.</p> <p>A lo largo de esta sección encontramos variaciones y una elaboración de a2 distribuidas de la siguiente manera:</p> <ul style="list-style-type: none"> - c.16 – 25 (piano)(variación). - c.27 – 34 (piccolo)(variación) (unidad formal del acompañamiento inicia en el c. 25). - c.35 – 42 (piccolo)(variación). - c.42 – 50 (piccolo)(elaboración). 		<p>Unidades formales b1 y b2 presentadas por el piano.</p> <p>El objeto sonoro b incluye una nueva presentación de b2 en Eb mayor y elaboraciones de b1 con la siguiente distribución:</p> <ul style="list-style-type: none"> - c.75 – 90 (piccolo)(unidad formal b2). - c.90 – 98 (piccolo/piano) (elaboración b1). - c.98 – 106 (piano) (elaboración b1)(piccolo realiza secuencias en un segundo plano). 		
Dm		F – G – Eb		Eb

Tabla 16. Análisis funcional - I movimiento: Función Transformación por elaboración.

F. Transformación por elaboración				
c.111 - 228				
Elab. b1	Elab. a2	Transición	Elab. a1 y b2	Elab. a2
c.111 - 119	c.119 - 125	c. 126 - 131	c.131 - 139	c.138 - 147

Piano y piccolo. Pregunta - respuesta	Piccolo melodía principal.	Secuencia melódica del piccolo.	Presentadas por el piano. La m.d. realiza una elab. de a1 mientras la m.i. ejecuta una elab. del acompañamiento de b2 (c.59 – 74). Esta unidad formal compuesta se ejecuta dos veces. La segunda vez empieza en el segundo tiempo del c. 139 y termina en el c.147(acompañamiento).	Piccolo. La unidad formal se superpone a la anterior presentada por el piano (c.131 – 139).		
Gm	Dm	A7 – Dm – A7 - Dm	(Dm – C – F – A7 – Dm) x 2 veces	(Dm – C - F – A7 – Dm) x 2 veces		
Transición	a2		Cadencia	Elab. a1 y b2	Elab. a2	Transición
c.148 - 156		F. Extensión	c.168 – 203	c.203 - 211	c.210 - 219	c.220 -228
Secuencia melódica del piccolo.	c.157 - 164	c.164 - 168		Esta sección es idéntica a la sección que abarca los compases 131 – 156.		
Dm – C7 – Bb7 – A7 - Dm	Dm		Dm	-		

Tabla 17. Análisis funcional - I movimiento: Función Re-exposición – Función Extensión conclusiva.

F. Re- exposición		F. Extensión conclusiva
c. 229 - 244		c. 245 - 260
Elab. b 1	Elab. a 2	
c.229 - 236	c.236 - 244	
Dm		Dm

3.2.2. Análisis de interrelaciones del primer movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.

Al interrelacionar los gráficos que se forman con los dos análisis anteriores, podemos notar la presencia de una zona en común. La unidad formal

dentro de esta zona pertenece tanto a la unidad formal de primer grado que empieza en el compás 1 y concluye en el compás 131, como a la unidad formal de segundo grado que empieza en el compás 111 y finaliza en el compás 228. Siendo así, podemos notar una sección ambigua dentro de este movimiento.



Ilustración 2. Análisis de interrelaciones - I movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.

Por otra parte, las unidades formales que dan lugar a la función exposición están conectadas, en su mayoría, a través de progresiones cromáticas que conducen a la siguiente unidad formal sin crear espacios de separación mayores. Mientras las unidades formales que conforman la función transformación por elaboración y re-exposición tienen puntos de articulación con mayor magnitud, con lo que el compositor busca diferenciar cada material desarrollado proveniente de la exposición; sin embargo, el discurso no es atrofiado o se siente fuera de lugar, debido al empleo de progresiones armónicas sintetizadas de la exposición.

Después de haber realizado el análisis en las diferentes áreas, obtenemos las siguientes conclusiones:

- La morfología del movimiento se basa en la forma Sonata, propia del Clasicismo. Por supuesto, dentro de esta estructura grande y



característica tenemos la presencia de varias funciones importantes como se mencionó con anterioridad.

- Las unidades formales de primer grado encontradas en el transcurso del movimiento se encuentran articuladas por separación, al igual que la mayoría de las unidades formales más pequeñas, provocando que los objetos sonoros y sus elaboraciones se delimiten y la estructura general sea más clara de identificar.
- Las texturas que encontramos son: homofónica, en la que presenta la melodía principal ya sea el piano o el piccolo; y polifónica, en la que ambos instrumentos presentan paralelamente dos unidades formales de carácter melódico con articulaciones diferentes (staccato / ligado).
- No hay cambios de tempo frecuentes, únicamente en la cadencia tenemos indicaciones de *rit.*, *poco rit.* y *poco accel.*; no obstante, encontramos 3 cambios de tonalidad bien marcados que crean diversidad en el movimiento.
- En el piccolo son frecuentes los cromatismos y secuencias melódicas, también el empleo de apoyaturas características de ritmos ecuatorianos como el Sanjuanito utilizado en este movimiento. Los patrones rítmicos encontrados son los siguientes:



Ilustración 3. Patrón rítmico de Sanjuanito. Compases 153 – 155 del Concierto para Piccolo en re menor – I movimiento.

También usa una variación del patrón rítmico de Sanjuanito, con corcheas que hacen el bajo y el contratiempo. Éste último es reforzado con triadas o intervalos armónicos de tercera.



Ilustración 4. Variación del patrón rítmico de Sanjuanito. Compases 131 - 134 del Concierto para Piccolo en re menor – I movimiento.

3.2.3. Análisis articulatorio y funcional del segundo movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.

En el transcurso del movimiento se muestra un punto de articulación sobresaliente que da lugar a dos unidades formales de primer grado. El factor de

articulación es el silencio (separación), pero una cadencia perfecta que resuelve en un nuevo modo (menor) permite definir de mejor manera este punto. La cadencia es la siguiente: IV (C) – V (D) – I (Gm). A continuación, se muestra el esquema generado por las macroformas.

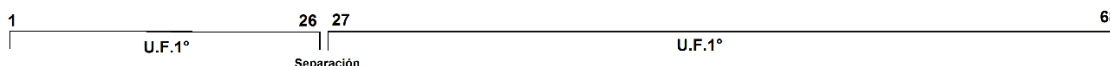


Ilustración 5. Análisis articulario - II movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.

Al realizar el análisis funcional del segundo movimiento de la obra notamos la presencia de ocho funciones, estas son: introducción, exposición, transición, transformación por elaboración que contiene la función interpolación en una de sus unidades formales, interjección, re-exposición y extensión conclusiva.

La introducción (c.1 – 7) elaborada sobre la tonalidad de Dm y ejecutada por el piano, presenta una de las características principales sobre la que se ha elaborado el movimiento, el uso de la síncopa.

Seguidamente, viene la exposición sobre la tonalidad de Gm; inicia la unidad formal en la mano izquierda del piano (compás 7) manteniéndose luego como acompañamiento de la nueva unidad formal de tercer grado que corresponde al objeto sonoro o tema principal (c. 11 – 19) ejecutado por el piccolo, que más adelante se repetirá en modo mayor (c.18 -26), concluyendo en una cadencia que retoma al modo menor en la nota final de la unidad.

Luego realiza una transición (c.27 – 31) que nos conduce a la siguiente función; se caracteriza por el uso de cromatismos sobre una progresión

armónica de Gm – A – Dm – A7 que concluye en Dm, provocándose una elisión con la siguiente unidad formal que pertenece a la nueva función.

La nueva función es la transformación por elaboración (c. 31 – 44), en Dm. Emplea el movimiento retrógrado¹⁶ para el desarrollo de las unidades formales por parte del piccolo, aplicando la estructura rítmica invertida del objeto sonoro “a” de la exposición. Este tipo de desarrollo melódico lo encontramos en las fugas de Bach, y como técnica compositiva del s.XX en el dodecafonismo.

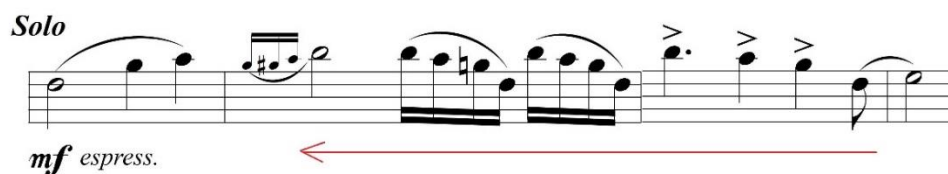


Ilustración 6. Fragmento de unidad formal de tercer grado de la Exposición. Compases 11 – 14.



Ilustración 7. Unidades formales de tercer grado desarrolladas por movimiento retrógrado en la F. Transformación por elaboración. Compases 33 - 44.

Inmersa en la función transformación por elaboración, encontramos la función interpolación; la primera unidad formal que le corresponde al piccolo

¹⁶ Lectura desde atrás hacia delante de los sonidos, estructura rítmica o ambos conjuntamente. (Fernández A. D., s.f.)

(c.33 – 36), es interrumpida por una nueva unidad completa con la que termina esta sección (c.37 – 44) sin que la unidad anterior haya retomado.

Seguidamente, una interjección (c.44 – 48) es el punto de separación entre las unidades formales que componen la transformación y la re-exposición.

A continuación, la re-exposición muestra nuevamente el objeto sonoro “a” en el piano en la tonalidad de Dm por proceso de aumento de duraciones (c.48 – 56) y luego el piccolo re-expone la unidad interpolada de los compases 37 – 44 (c.56 - 64).

Para culminar el movimiento, la unidad que cumplió la función de interjección, esta vez cumple la función de extensión conclusiva (c.64 – 68), apoyada por un *ritardando* para dar un mayor sentido conclusivo.

Tabla 18. Análisis funcional - II movimiento: Función Introducción – Función Exposición – Función Transición.

F. Introducción	F. Exposición			F. Transición	
c.1 - 7	c.7 - 26			c.27 - 31	
Carácter rítmico. Empleo de síncopa (piano)	Inicio de la unidad formal de acompañamiento (piano)	Objeto sonoro a (tema)(piccolo)	a' Se articula por elisión con la u.f. anterior.	Secuencia cromática (piano)	
-	c.7 - 19	c.11 - 19	c.19 - 26	-	
Dm	Gm		G	Gm	Dm

Tabla 19. Análisis funcional - II movimiento: Función Transformación por elaboración – Función Interjección.

F. Transformación por elaboración			F. Interjección
c.31 - 44			c.44 - 48
Inicio unidad formal de acompañamiento(piano)	Elab. a incompleta (piccolo)	F. Interpolación	Secuencia melódica del piccolo que parte de la escala de D menor armónica ejecutada por el piano.
		Elaboración de a. Unidad formal de tercer grado interpolada – completa (piccolo).	

		Desarrollo rítmico por movimiento retrógrado.	
c.31 - 44	c.33 - 36	c.37 - 44	
Dm			Dm – A7 - Dm

Tabla 20. Análisis funcional - II movimiento: Función Re-exposición – Función Extensión conclusiva.

F. Re-exposición		F. Extensión conclusiva
c.48 - 64		c.64 - 68
Objeto sonoro “a” por aumentación, en Dm (piano) (Tema de la exposición).	Unidad formal interpolada de la función de transformación por elaboración (piccolo).	Unidad formal que cumple la función de interjección. Esta vez es una extensión conclusiva, elaborada con adornos y la presencia de un <i>ritardando</i> .
c.48 - 56	c.56 - 64	c.64 - 68
Dm		Dm – A7 - Dm

3.2.4. Análisis de interrelaciones del segundo movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.

Al interrelacionar los gráficos formados por los análisis realizados anteriormente, no encontramos zonas en común. En este caso, los puntos de articulación coinciden exactamente en ambas gráficas. El discurso musical es muy claro.

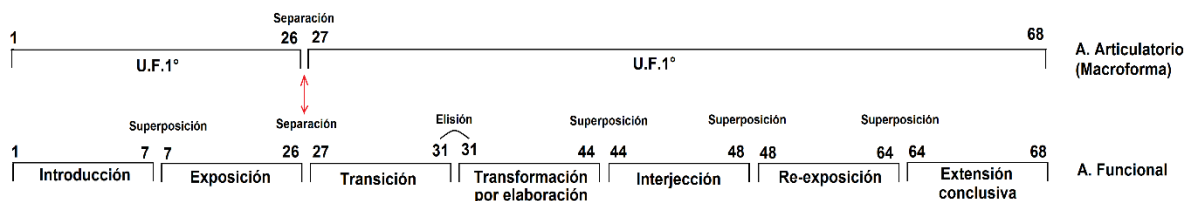


Ilustración 8. Análisis de interrelaciones - II movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.

Las secciones formadas por el análisis funcional (unidades formales de segundo grado), se articulan principalmente por superposición. Es importante recalcar que las unidades formales de menor tamaño y grado superior que



integran estas funciones, en su mayoría, también se encuentran articuladas por superposición, generando continuidad en el discurso musical a través de este recurso.

Luego de la realización de los análisis sobre el segundo movimiento obtenemos las siguientes conclusiones:

- La forma empleada en este movimiento es la forma Sonata.
- La textura predominante es la homofónica, el piccolo realiza la línea melódica en una gran parte del movimiento; el piano únicamente interviene con la línea melódica en la re-exposición presentando una sola vez el objeto sonoro “a” por proceso de aumentación de valores sonoros.
- El movimiento tiene como característica principal el empleo de la síncopa, para la cual presenta acentos sobre las figuras, resaltando la misma.
- El movimiento se articula por separación a nivel de unidad formal de primer grado. Las unidades formales de menor magnitud, en su mayoría se articulan por superposición y yuxtaposición.
- Con tempo Moderato el movimiento se desenvuelve sobre el ritmo de Balada, con algunas variaciones.



Ilustración 9. Patrones rítmicos de Balada. Compases 1-3, 8-10 del Concierto para Piccolo en re menor – II movimiento.

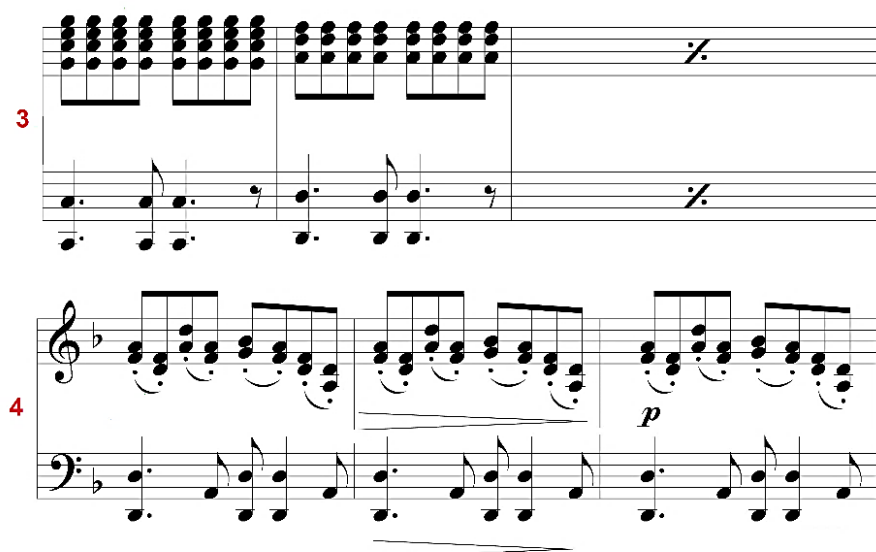


Ilustración 10. Patrones rítmicos de Balada. Compases 22-24, 31-33 del Concierto para Piccolo en re menor- II movimiento.

3.2.5. Análisis articulatorio y funcional del tercer movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.

Las unidades formales de primer grado que encontramos en el tercer movimiento son dos. Estas se han considerado por un cambio de atmósfera sobresaliente en el transcurso del movimiento. Se trata del cambio a la tonalidad de F mayor, a pesar de ya haberse presentado en compases anteriores de forma directa, sin empleo de cadencia.

En esta ocasión, estando en la tonalidad de Gm, con la ayuda del cuarto grado resuelve a F mayor (IV C7 – I F). El acorde de C7 cumple la función de acorde de subdominante para la tonalidad anterior y acorde de dominante para la nueva tonalidad, dando paso a través de éste a la nueva macroforma.

Este punto de articulación coincide con el inicio de la función de transformación por elaboración. El esquema es el siguiente:

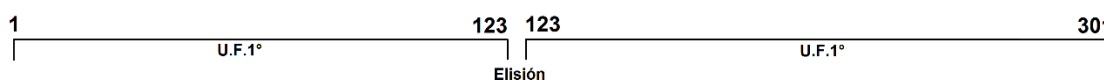


Ilustración 11. Análisis articulatorio - III movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.

Con el análisis funcional, identificamos siete funciones que son: introducción, exposición, transición, elaboración por transformación, re-exposición, interjección y extensión conclusiva.

La introducción presenta las dos métricas que se emplearán en el transcurso de todo el movimiento, en este caso 6/8 (c.1 – 8) y 2/4(c.9 – 25), mediante secuencias melódicas realizadas por el piano.

La exposición (c. 25 – 123) posee cuatro objetos sonoros principales (a, b,

c y d) y dos transiciones que consisten en secuencias melódicas realizadas por el instrumento solista.

La función transformación por elaboración, comienza con una introducción del piano (c.123 - 136) que luego cambiará a un plano de acompañamiento de la melodía del piccolo que empieza en el compás 137, elaborando los objetos sonoros c y b (cambio de la factura del acompañamiento en b), para luego presentar una transición (c. 165 – 183) que conduce a la siguiente función.

La re-exposición muestra dos secciones de diferente tipo, separadas por una unidad formal que cumple la función interjección, la primera sección expone nuevamente los objetos sonoros b y d, entre los cuales existe una transición (c.207 – 215) idéntica a la encontrada en la función exposición en los compases 99 – 107; luego de la interjección (c.231 – 241), en la segunda sección se muestran los objetos sonoros a y b, pero en este caso elaborados (c.241 – 281).

Para finalizar el movimiento, tenemos una extensión conclusiva (c.282 – 301) con material del objeto sonoro b.

Como estructura general del presente movimiento, a partir del análisis funcional, tenemos la siguiente:

Tabla 21. Análisis funcional – III movimiento: Función Introducción.

F. Introducción	
c.1 - 9	c.9 - 25
6/8 (Allegretto)	2/4 (Allegro)
Secuencia melódica ejecutadas por el piano.	Secuencia con dos planos de alturas en la mano derecha.
A – Dm – Gm – F – Db – C – A – Dm.	Dm – F – A – D – Gm



Tabla 22. Análisis funcional - III movimiento: Función Exposición.

F. Exposición						
c.25 - 123						
Objeto sonoro a			a'			
c.25 - 46			c.44 – 60			
6/8 (Allegro)						
F. Interpolación			F. Interpolación			
c.28 - 36	c.36 - 41	c.41 - 46	c.44 - 52	c. 52 - 56	c.56 – 60	
El piano inicia su unidad formal de acompañamiento (c.25 – 36) antes de la intervención del piccolo con el objeto sonoro “a” (inicio c.28), el cual es interrumpido por una unidad que se interpola y presenta por el mismo instrumento, anacrusa al compás 37. Esta unidad formal interpolada se mantiene hasta la primera corchea del compás 41 a partir de donde el objeto sonoro “a” continúa su desarrollo hasta el compás 46.			Objeto sonoro “a” pero esta vez en modo mayor. Es interrumpido por una nueva unidad formal que se interpola, anacrusa al c.53, llegando hasta el primer tiempo del compás 56. Desde el segundo tiempo de este compás continúa a’ con su desarrollo, hasta el compás 60.			
Gm			G			
Transición			Objeto sonoro b	Objeto sonoro c	Transición	Objeto sonoro d
c.60 - 67			c.67 - 90	c.91 - 99	c.99 -107	c.107 - 123
c.60	c.61 - 64	c.65 - 67				
	2/4 (Tempo I)	6/8 (Allegro)		2/4 (negra =90)		6/8 (a tempo)
Secuencias melódicas del piccolo, acompañadas por el piano.			Inicialmente el piano presenta lo que corresponde al acompañamiento en la m.i. del objeto sonoro b con articulación ligada y acordes en contratiempo en la m.d. (c.67 – 74). Luego el piccolo ejecuta el objeto sonoro b propiamente dicho (c.75 – 82) con el mismo acompañamiento de la m.i. presentado anteriormente y la m.d. reforzando la factura con intervalos		Secuencias por parte del piccolo, acompañadas por el piano. Esta unidad formal de tercer grado concluye con una elisión con la primera corchea de la siguiente unidad formal.	Unidad formal derivada de la unidad interpolada que empieza en la anacrusa al c. 37 - 41. Se presenta dos veces, iniciando la segunda vez en el compás 114 y concluyendo en el 123.

	armónicos, la articulación esta vez es <i>staccato</i> . El objeto sonoro b se repite nuevamente (c.83 – 90) con una pequeña variación en sus últimos compases y así finaliza.			
Gm – F – Bb – A7 – Dm	Dm	F – G – A – D7	(Gm – F – Eb – D7) x 2 veces	Gm

Tabla 23. Análisis funcional - III movimiento: Función Transformación por elaboración.

F. Transformación por Elaboración			
c.123 - 183			
INTRODUCCIÓN	Elab. de c	Elab. de b	TRANSICIÓN
c.123 - 136	c.137 - 148	c.149- 165	c.165 - 183
Piano. Se mantiene como introducción hasta la intervención de la unidad formal presentada por el piccolo (c.137) en donde se convierte en acompañamiento de la misma.	Piccolo. Unidad formal derivada de c, con el círculo armónico similar.		
F	F – G – F – A7 – Dm – A7	Dm	Dm – C – Bb – A – Dm

Tabla 24. Análisis funcional - III movimiento: Función Re-exposición.

F. Re-exposición					
c.183 - 281					
Objeto sonoro b	TRANSICIÓN	Objeto sonoro d	INTERJECCIÓN	Elab. de a	Elab. de b
c.183 -206	c.207 - 215	c.215 -231	c.231 - 241	c.241 - 269	c.270 - 281
	2/4 (negra=90)	6/8 (negra con punto =96)			
	Unidad formal de tercer grado, idéntica a aquella que cumple la función de transición en los compases			Presentada dos veces por el piano, con aumentación de valores respecto a la unidad formal original.	Esta unidad formal comparte la melodía principal entre el piccolo y el piano

	99 -107.			Primera vez, anacrusa al c. 242 – 257. Segunda vez, anacrusa al c. 258 – 269, el piccolo se une en los cinco últimos compases de esta unidad para realizar la culminación.	(pregunta - respuesta).
Dm	(Gm – F – Eb - D7) x2 veces	Gm	Dm	Dm	Dm

Tabla 25. Análisis funcional - III movimiento: Función Extensión conclusiva.

F. Extensión conclusiva
c.282 - 301
Los instrumentos implicados realizan un diálogo entre ellos.
Dm

3.2.6. Análisis de interrelaciones del tercer movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.

Al realizar este análisis notamos que, al igual que en el movimiento anterior, no se presentan zonas comunes entre los gráficos de los análisis previos. Los puntos de articulación coinciden; por lo que, se puede decir que no existen secciones ambiguas en el movimiento.

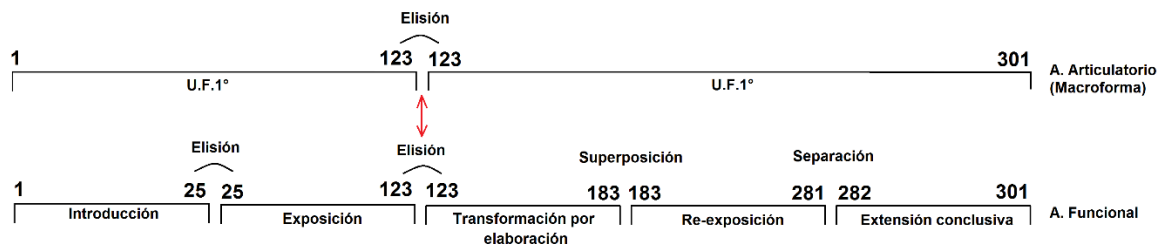


Ilustración 12. Análisis de interrelaciones - III movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.

Las cinco funciones que definen la estructura general del movimiento, están articuladas por: elisión, superposición y separación.

Las funciones de transición e interjección que se encuentran dentro de la exposición, transformación por elaboración y re-exposición, se articulan especialmente por superposición y en pocos casos por elisión o separación.

Luego de aplicar los tres tipos de análisis en el movimiento, encontrando aspectos que lo caracterizan, obtenemos las siguientes conclusiones:

- En cuanto a la morfología de la obra, tenemos la forma Sonata.
- A pesar de que las unidades formales de primer grado encontradas en el movimiento se articulan por elisión, las unidades de grado superior tiene como factores de articulación más comunes la superposición y yuxtaposición. La forma sonora mantiene la continuidad del discurso musical con estos tipos de articulación.
- Sobre las texturas empleadas, predomina la textura homofónica y en ocasiones la melodía es repartida por partes entre el piccolo y piano.
- A lo largo del movimiento se hace empleo de ritmos de géneros ecuatorianos como: Albazo y Yumbo. Los patrones rítmicos que encontramos en esta parte del Concierto son los siguientes:



Ilustración 13. Patrón rítmico de Yumbo. Compases 107 - 110 del Concierto para Piccolo en re menor – III movimiento.



Ilustración 14. Patrón rítmico de Albazo. Compases 153 - 156 del Concierto para Piccolo en re menor – III movimiento.

3.3. Propuesta interpretativa del Concierto para Piccolo en re menor

Como recomendaciones generales para la interpretación de la obra tenemos las siguientes:

- Por el registro presentado se sugiere trabajar lentamente, sobre todo el primer y tercer movimiento, para lograr la limpieza de los pasajes, además de poder concentrarse en la impostación del sonido y afinación. La segunda y tercera octava pueden sonar demasiado estridentes y abiertas siendo necesaria una preparación técnica minuciosa. Algunos ejercicios que se podrían practicar son intervalos, partiendo desde el registro más grave del instrumento; ejercicios de diferentes dinámicas sobre una o varias notas; ejercicios de respiración y notas largas, tomando en cuenta la dirección y fluidez de la columna de aire que por lo general se suele entrecortar cuando se ejecuta el piccolo. Luego de ello, se recomienda realizar notas graves en la flauta transversa para relajación de los labios y para adaptarse al diferente tamaño de abertura que se debe tener con

cada instrumento.

- Se recomienda el estudio de escalas cromáticas y escalas en progresiones con el piccolo para mejorar el desempeño en la obra, puesto que presenta facturas elaboradas sobre escalas de estos tipos.
- Por la sensibilidad del instrumento es indispensable la práctica de las diferentes articulaciones. En el Concierto en mención encontramos ligaduras y diferentes golpes de lengua, los cuales pueden no ser claros si se realizan de la misma manera que en la flauta, por lo cual, se sugiere para las unidades formales con ligaduras atención en la columna de aire que debe moverse velozmente, sin trabas; los golpes de lengua deben ser suaves, el movimiento de la lengua es más corto, sintiéndose relajada, “vaga o perezosa”, como mencionó la maestra Brook Ferguson, flauta solista de la Orquesta Sinfónica de Colorado, en una de sus masterclass en el “Festival Internacional de Música Loja – Ecuador” (Fim 2017). Estas recomendaciones ayudan a la limpieza del sonido y a un mejor control de la respuesta del instrumento.
- Sobre las notas largas, ya sean de valores propios o dados por notas del mismo nombre unidas por una ligadura de prolongación, se sugiere tener en consideración el sostenimiento de las mismas a través de una columna de aire veloz y constante, de manera que se direccionen y no pierdan carácter y afinación.

Esta propuesta interpretativa contiene pasajes puntuales de cada uno de los movimientos, con el objetivo de que sirvan de guía para la ejecución de la

obra en general.

3.3.1. Primer movimiento.

La unidad formal inicial del piccolo, compás 27, está marcada con la dinámica *forte* que intenta promover un inicio seguro y con vitalidad que no se deje caer por el registro en el que se encuentra escrito. La unidad presenta arpeggios ascendentes que se direccionarán hacia la nota superior de los mismos, hasta llegar a la nota clave del fragmento que es un D agudo con trino. La siguiente parte de la unidad formal, escrita en la octava superior, se manejará bajo los mismos principios.

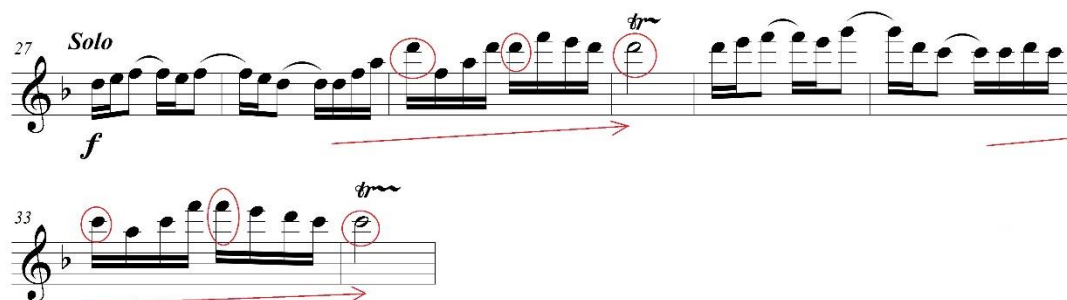


Ilustración 15. Propuesta interpretativa – compases 27 – 34 de la F. Exposición del I movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.

Continúa el movimiento con una variación de la unidad formal inicial del piccolo, en la que se tomará muy en cuenta la claridad de las figuras de corta duración del compás 37, por ser un material nuevo. Otra de las variantes principales de la unidad formal son los seisillos comprendidos en los compases 39 – 42 y luego en el compás 44 como parte de una nueva unidad formal, por lo que se prestará atención a la organización rítmica. Para lograr la claridad de los valores pequeños en el compás 37 se recomienda enfocarse en la nota F, que es la que tenderá a sonar con menor volumen por la velocidad en la ejecución y

el intervalo que se forma con la nota anterior; al realizar esta acción, se ascenderá con mayor seguridad hacia la nota D y cada nota será más limpia y sonora.

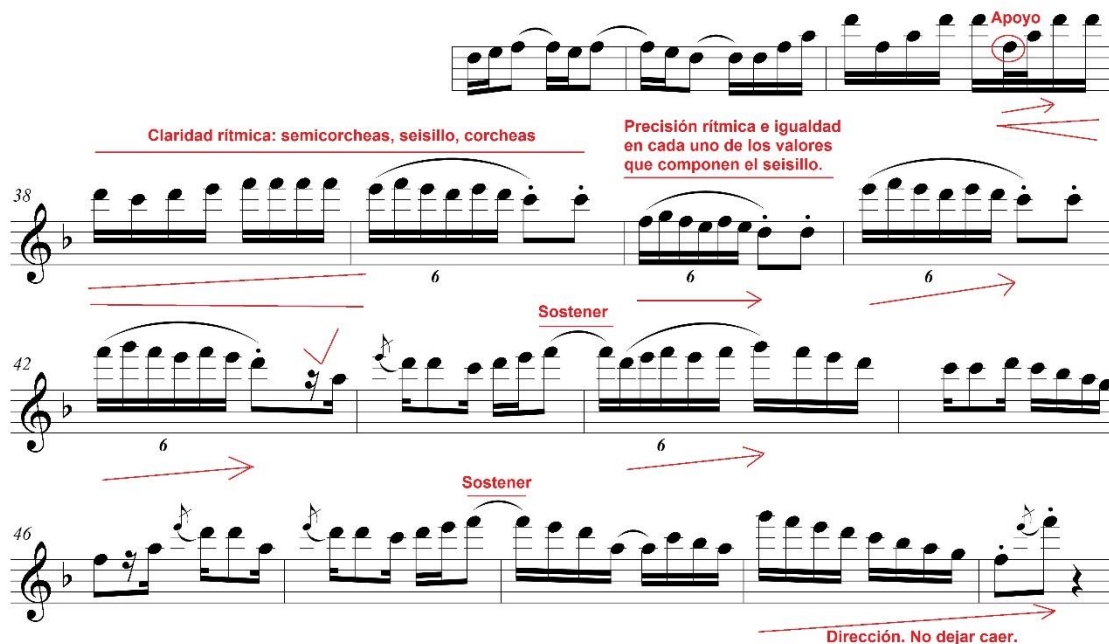


Ilustración 16. Propuesta interpretativa – compases 35 – 50 de la F. Exposición del I movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.

Con respecto a los cambios de tonalidad inmersos; uno de ellos es el cambio a Eb mayor (c.75 – 90) en el que participa el piccolo con la melodía principal que fue expuesta anteriormente por el piano en la tonalidad de G mayor.

Por el color que da la nueva tonalidad, el piccolo debe presentar la unidad formal de manera muy expresiva, *cantabile* y tener en cuenta los puntos claves que son las notas Eb y D. Son sitios hacia los cuales se dirige la melodía y deben ser resaltados con un vibrato activo no muy amplio para evitar la ruptura del sonido, pudiendo ser de semicorcheas.

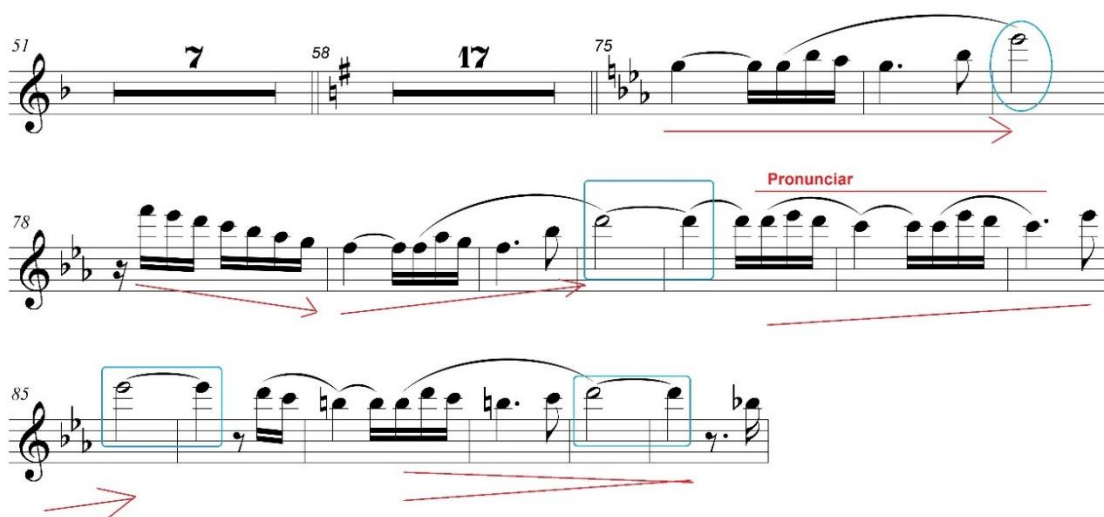


Ilustración 17. Propuesta interpretativa - compases 75 – 90 de la F. Exposición del I movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.

Otro punto característico a considerar es el uso de las apoyaturas que encontramos en las unidades formales: anacrusa al compás 43 – 50, al compás 91 – 98, compases 107 – 110 y a lo largo de la cadencia. La función de este adorno será resaltar la nota que lo posee más no ser la nota más importante, por lo cual deberá ser muy ligero y la nota base muy clara y precisa con una pequeña acentuación.

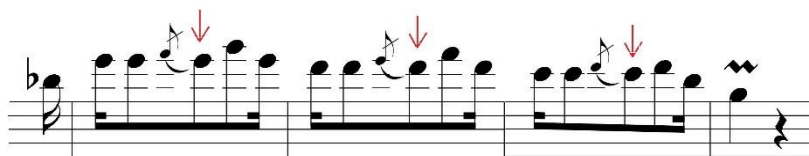


Ilustración 18. Propuesta interpretativa - compases 90 – 94 de la F. Exposición del I movimiento Concierto para Piccolo en re menor.

Para la creación de contraste en la unidad formal que inicia la función de transformación por elaboración (c. 111 -118), se propone un cambio de dinámica en la intervención del piccolo que realiza como contestación al piano, mientras éste mantiene un *forte*.



Ilustración 19. Propuesta interpretativa – compases 111 – 119 de la F. Transformación por elaboración del I movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.

La unidad formal de la anacrusa al compás 120 – 125, al igual que sus variaciones, anacrusa al compás 139 – 147 y al 211 -219, está construida sobre la unidad formal de los compases 9 – 16 que asciende y desciende sobre una escala incompleta de Dm, siendo así D – E – F – E – D. Por tal motivo el discurso musical deberá conducirse hacia estas notas, especialmente las anacrusas que llevan al primer tiempo de cada compás. Adicionalmente, para evitar el fraccionamiento del discurso se recomienda la agrupación de los compases por grupos de cuatro y cinco.

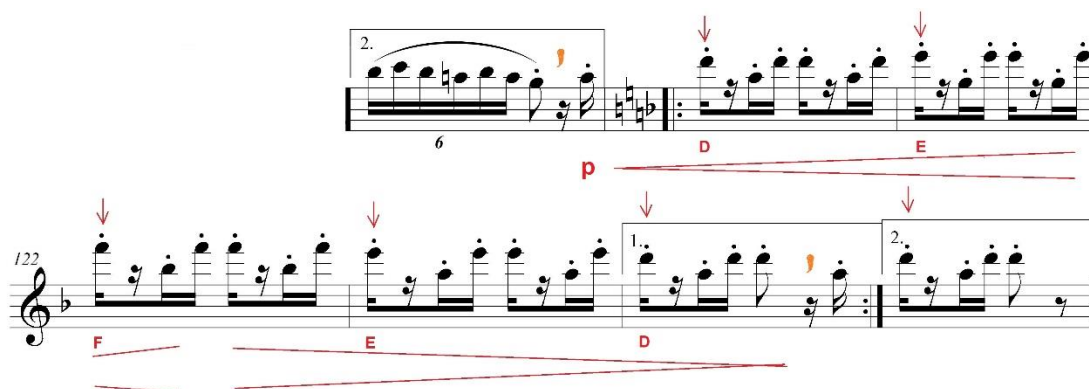


Ilustración 20. Propuesta interpretativa – compases 119 – 125 de la F. Transformación por elaboración del I movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.

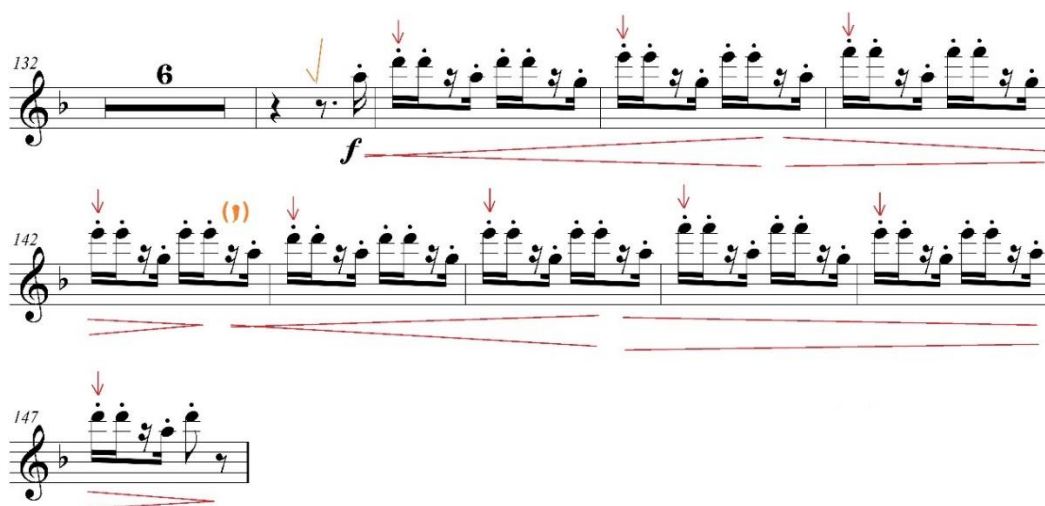


Ilustración 21. Variación de la unidad formal de tercer grado comprendida en los compases 119 - 125. Compases 138 – 147, 210 – 219 de la F. Transformación por elaboración.

La articulación que muestra la unidad formal es staccato, sin embargo por derivarse de una unidad de carácter melódico es recomendable que la articulación no sea muy golpeada y se la considere como puntos de separación, ejecutándose con un sonido redondo que se logrará mediante el apoyo correcto y un golpe de lengua simple “tu”, manteniendo la garganta abierta para permitir el paso de la columna de aire que dará mayor resonancia al sonido. En cuanto a la respiración, se recomienda evitar realizarla en cada silencio de semicorchea.

Lograr una respiración en los puntos señalados con la coma de color naranja será más beneficioso para el fraseo, evitando que se escuche cansada la interpretación y así mismo el intérprete no sienta pérdida de energía.

Dentro de la función de transformación por elaboración tenemos la unidad formal de tercer grado que se muestra a continuación, c.148 – 156. Para la interpretación, se propone ejecutar cuidadosamente las figuras con valores pequeños, dando lugar a la claridad de cada nota sin perder su sonido y así mismo dar la dirección necesaria a las notas repetidas que encontramos a lo largo de la unidad.

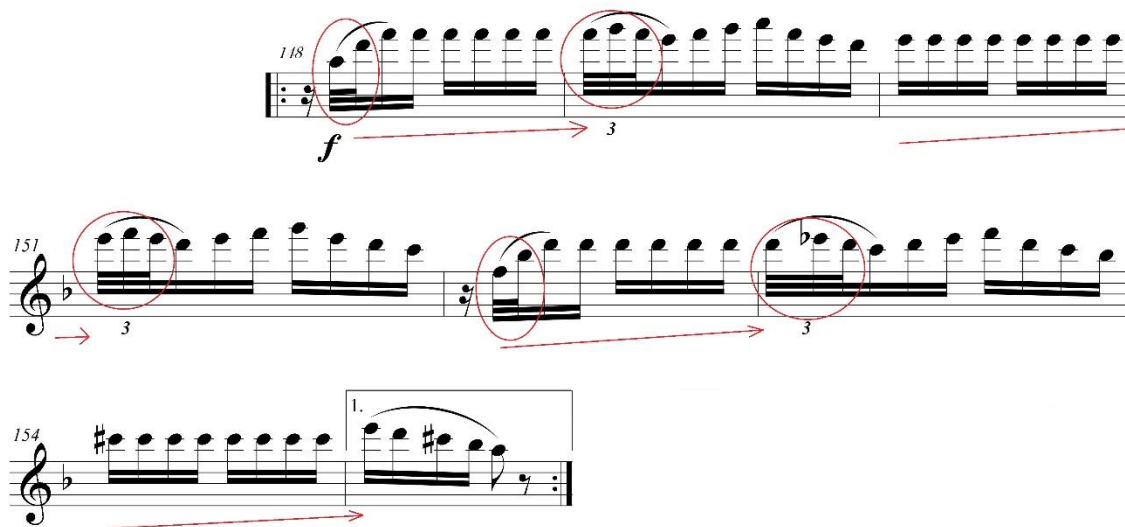


Ilustración 22. Propuesta interpretativa – compases 148 - 155, 220 – 227 de la F. Transformación por elaboración del I movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.

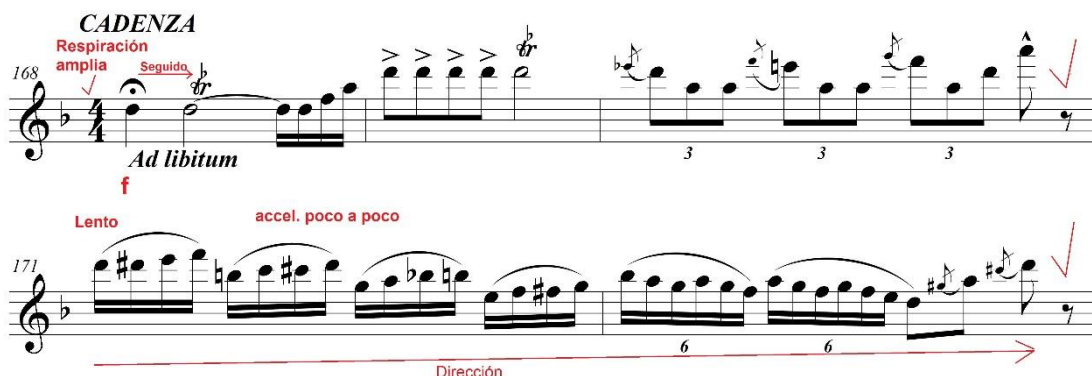
Cadencia:

A la nota con el calderón (c. 168) que se cierra con el piano, se sugiere darle una duración de blanca con punto, seguida rápidamente de la unidad formal abastecida por la respiración amplia que se debe realizar antes de la interpretación de la cadencia. Esta respiración deberá mantenerse hasta el final

del compás 170, donde concluye la unidad formal.

La unidad formal siguiente, compases 171 – 172, empieza con grupos de cuatro semicorcheas que se interpretarán de forma lenta para ir acelerando gradualmente hasta llegar a los seisillos de forma orgánica, dando la impresión de un acelerando mayor.

Las imágenes que se presentan a continuación, llevarán marcadas las sugerencias de respiración a más de indicaciones para la interpretación.



The image shows two staves of musical notation for Piccolo. The first staff starts at measure 168 and ends at measure 170. It includes annotations: 'CADENZA' in bold, 'Respiración amplia' with a red checkmark, 'Seguido' with a red arrow, 'Ad libitum', and a red 'f' dynamic marking. The second staff starts at measure 171 and ends at measure 172. It includes annotations: 'Lento', 'accel. poco a poco', and a red 'f' dynamic marking. A red arrow labeled 'Dirección' points from measure 171 to measure 172. The score features various rhythmic values including eighth notes, sixteenth notes, and triplets, with some measures marked with '3' or '6'.

Ilustración 23. Propuesta interpretativa. Cadencia, compases 168 – 172 del I movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.

Las siguientes unidades formales de la cadencia, compases 173 – 175, 176 – 183, se interpretarán con los siguientes contrastes dinámicos y de tempo.

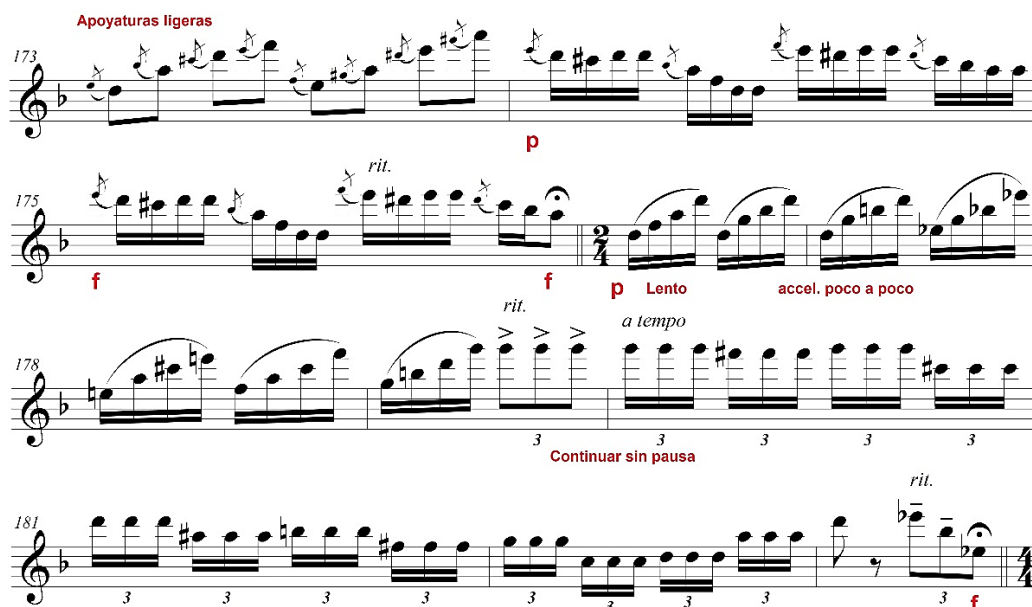


Ilustración 24. Propuesta interpretativa. Cadencia, compases 173 – 183 del I movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.

Para romper la monotonía de los calderones, se sugiere interpretar el calderón del compás 175 con duración de una negra y el del compás 183 con una duración un poco más extensa de negra con punto.

En esta sección del movimiento también se cuenta con la presencia de material perteneciente al objeto sonoro a, propio de la exposición, el cual se interpretará con juego de dinámicas dando la impresión de estar tocando el instrumento a diferentes distancias.




Ilustración 25. Propuesta interpretativa. Cadencia, compases 184 – 187 del I movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.

Las dos unidades formales finales de la cadencia se trabajarán cuidando la dirección de las progresiones para evitar que se corte la idea musical, poniendo atención al nuevo material o material contrastante (c. 199) que deberá ser mostrado claramente.

En el compás 196, para el inicio del juego en el tiempo, se recomienda realizar el primer tresillo al mismo tiempo con el que se tocó el compás anterior y el siguiente tresillo empezar con el *poco rit* para progresivamente avanzar a los seisillos y tomar el *poco accel.*



188

191

195

198

201

poco rit.

poco accel.

Cambio de articulación. Buscar claridad entre las notas y mostrar más este compás.

Vibrar a tempo

Ilustración 26. Propuesta interpretativa. Cadencia, compases 188 – 203 del I movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.

Como última indicación para la interpretación del primer movimiento del Concierto para Piccolo en re menor, tenemos la agrupación por cuatro compases de la unidad formal de tercer grado de los compases 236 – 244, para contrarrestar la naturaleza repetitiva del discurso.



Ilustración 27. Propuesta interpretativa - compases 236 – 244 de la F. Re-exposición del I movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.

3.3.2. Segundo movimiento.

Esta sección exige la pureza y delicadeza del sonido, lo que le dará una cualidad más lírica y melancólica, propia del movimiento. En general, los intervalos grandes y especialmente los de cuarta y quinta justa presentes en la melodía deberán ser muy limpios y suaves, evitando golpear la segunda nota que los compone.

Las apoyaturas breves, dobles y triples se deben ejecutar de manera pronunciada y al levare; cada nota que las conforma debe ser clara pues son parte de la expresión melódica.

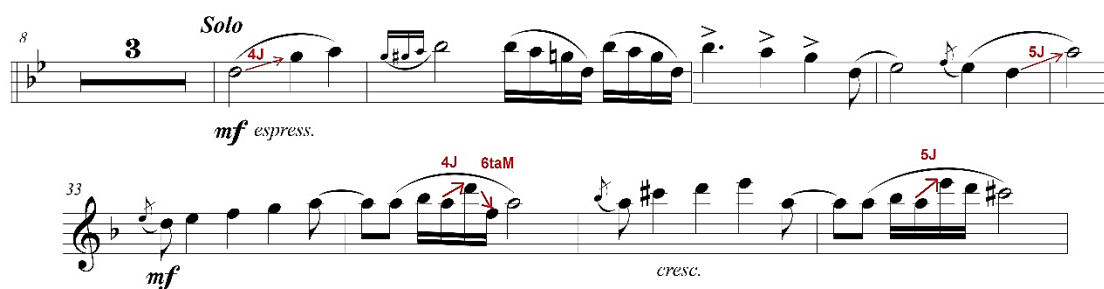


Ilustración 28. Propuesta interpretativa – compases 8-15, 33-36 del II movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.

Los acentos encontrados sobre algunas de las notas tienen el objetivo de dar impulso a cada una de ellas, de manera que sobresalga la síncopa presente. Dos de los puntos clave en que se puede ayudar aún más a ello son los compases 18 y 25, en los que se aconseja acortar la primera corchea del compás, dando lugar a una mejor pronunciación.



Ilustración 29. Propuesta interpretativa – compases 14 – 26 de la F. Exposición del II movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.

En las unidades formales de tercer grado que descienden al registro medio, compases 37 – 44 y 56 – 64 (misma unidad formal), siendo por la

naturaleza del instrumento más débil que el registro agudo, se recomienda pensar en un crescendo implícito para evitar el decaimiento de la línea melódica y la intensidad de las notas sea pareja.

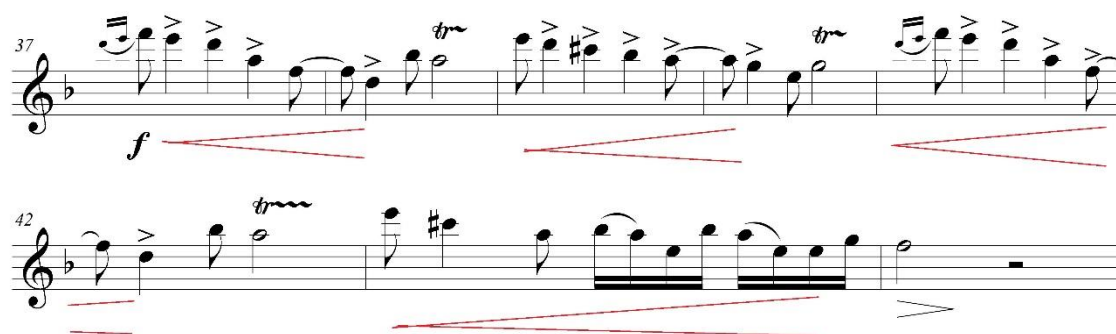


Ilustración 30. Propuesta interpretativa – compases 37 – 44 de la F. Transformación por elaboración del II movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.

Para la unidad formal de los compases 44 – 48, que cumple la función de interjección y se repite como una extensión conclusiva en los compases 64 – 68, se propone un crescendo y decrescendo orgánico que vaya avanzando conforme es notoria la división de la unidad formal.



Ilustración 31. Propuesta interpretativa - compases 45 – 48 de la F. Interjección del II movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.

3.3.3. Tercer movimiento.

El movimiento se caracteriza por los cambios continuos en la métrica, tonalidad, articulaciones y tempo. Estas características logran que esta sección

grande del Concierto sea musicalmente muy intensa.

Como primer punto a considerar en la interpretación tenemos los diferentes colores y atmósferas creados por los cambios de tonalidad, en especial el siguiente fragmento comprendido en los compases 28 – 60.

La primera vez, el objeto sonoro presentado en tonalidad menor (Gm) (c.28 – 46) tiene un carácter imponente y fuerte. Acentuar las notas que poseen apoyatura será ideal para dar el sentido de Yumbo, ya que una característica de este género musical ecuatoriano son las acentuaciones que posee. Cabe indicar que las apoyaturas en el presente movimiento se ejecutarán en el tiempo, a diferencia del movimiento anterior.

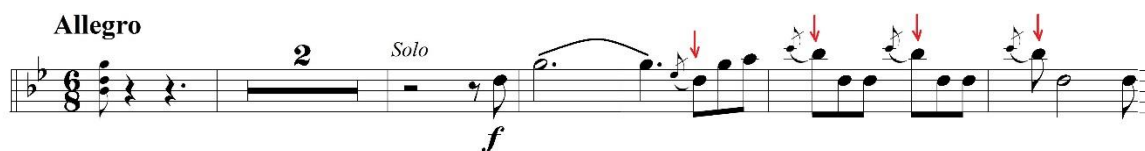


Ilustración 32. Propuesta interpretativa – compases 25 – 32 de la F. Exposición del III movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.

Por el contrario, en la repetición en modo mayor (c. 45 -60) el carácter es dulce y *cantabile*. Las notas del discurso deben ser interpretadas con un sonido ligero. La separación de cada nota se puede lograr a través de un golpe de lengua simple liviano, sin colocar acentos en ellas.

La utilización de la apoyatura, en este caso, le dará cierto grado de sutileza a la melodía. El piano por su lado, colaborará con la parte del acompañamiento, realizando arpeggios con la mano derecha que simulan la ejecución de un arpa.

No se identificará a la melodía como débil por poseer las características

antes indicadas, sino todo lo contrario. Para realzar el modo mayor se ejecutará la unidad formal con una dinámica *forte*.

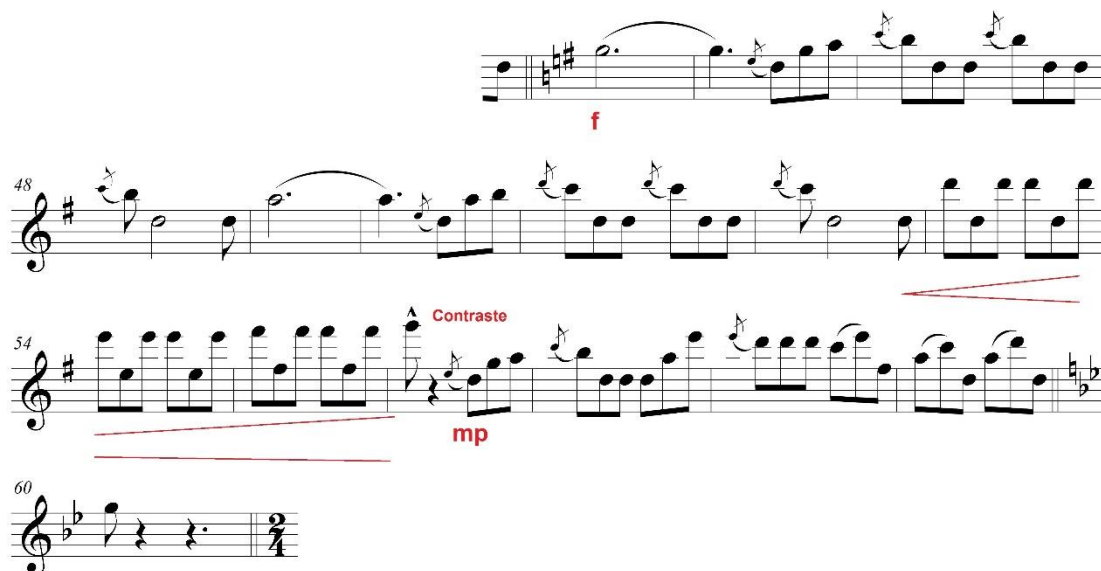


Ilustración 33. Propuesta interpretativa – compases 44 – 60 de la F. Exposición del III movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.

En el tercer movimiento, las articulaciones más empleadas son el staccato y las ligaduras. A diferencia del primer movimiento, los *staccatos* deberán ser ejecutados de forma muy corta pues esto permitirá que el discurso musical no se sienta pesado y se tienda a cambiar el *tempo* cuando no está marcado en la partitura. Un fragmento a tener en cuenta es el que se muestra a continuación, en el que las notas más sobresalientes son D y E, sin embargo, al encontrar tres notas repetidas, la intención del discurso será direccionado hacia la tercera de ellas.

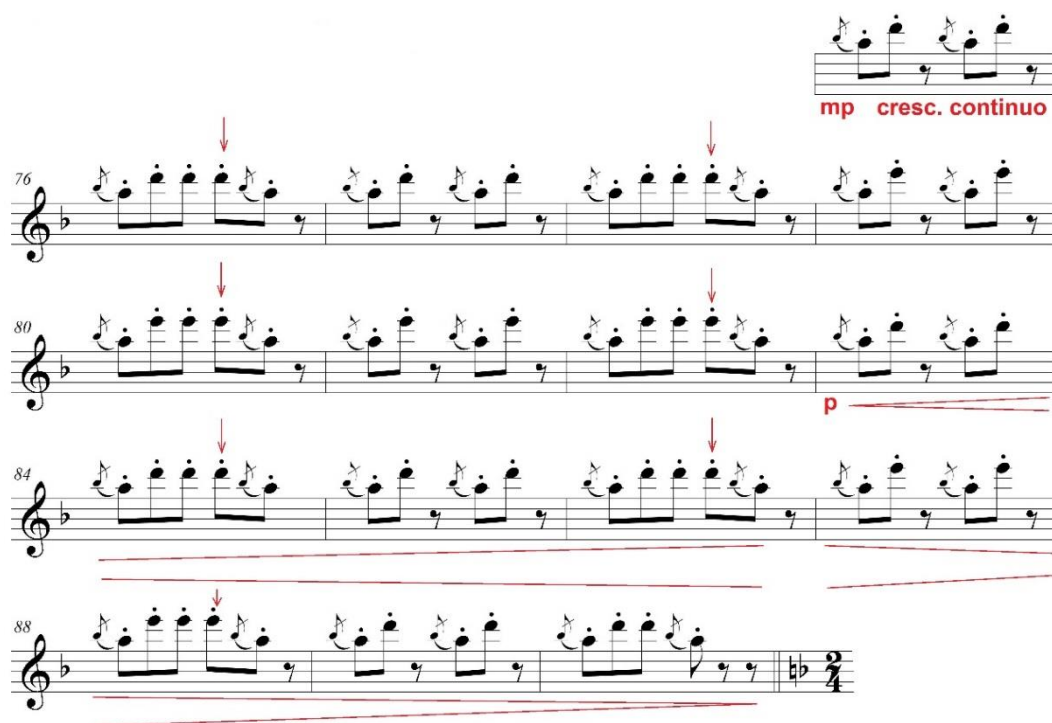


Ilustración 34. Propuesta interpretativa – compases 75 – 90 de la F. Exposición del III movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.

En cuanto a las ligaduras en el movimiento, encontramos un gran número de ligaduras de expresión, como es el caso del fragmento que se muestra posteriormente, correspondiente al objeto sonoro d. En él sobresalen las notas D y Eb del registro agudo del piccolo, a pesar de ello, hay que evitar marcarlas y se sugiere tener en cuenta el control de la columna de aire, muy constante y segura. De esta manera se logrará que la respuesta en la emisión de cada una de las notas, sobre todo de los intervalos de cuarta y quinta justa, sea muy precisa y no dé la impresión de estar realizando un *rubato* o golpeando la nota superior.

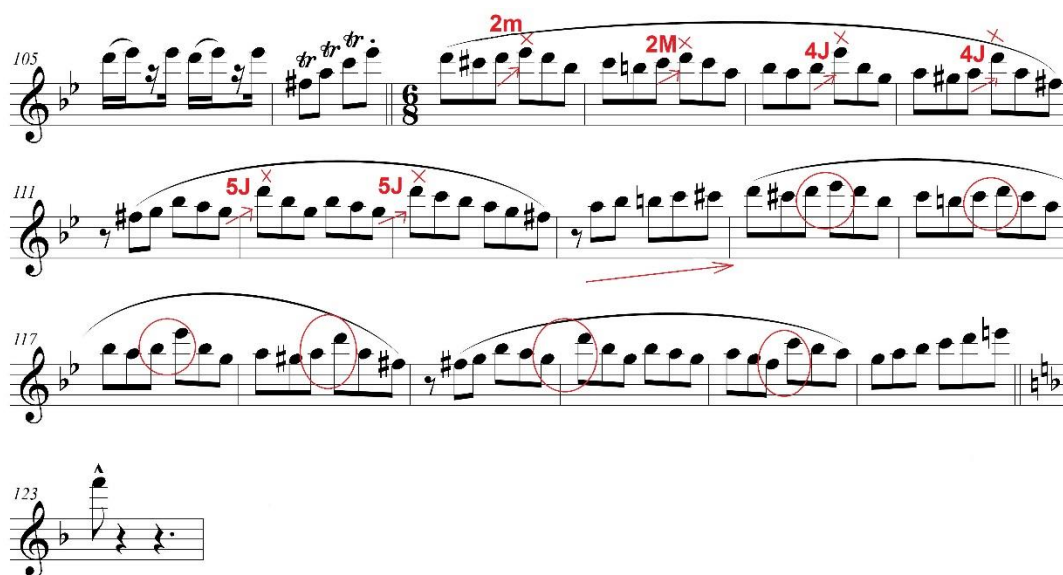


Ilustración 35. Propuesta interpretativa – compases 107 – 123 de la F. Exposición del III movimiento del Concierto

para Piccolo en re menor.

Para el estudio de la unidad formal que corresponde a la elaboración de c (c.137 – 148), se aconseja la opción de inicialmente retirar el adorno para concentrarse en la integridad rítmica de cada corchea y moverse junto con el acompañamiento.



135

135

140

140

145

145

f

mf

Cuidar precisión rítmica, no apresurar .

Ilustración 36. Propuesta interpretativa - compases 137 - 148 de la F. Transformación por elaboración del III movimiento del Concierto para Piccolo en re menor.

Las indicaciones brindadas para la interpretación del tercer movimiento del Concierto podrán ser tomadas en cuenta para las diferentes funciones que encontramos en el mismo, puesto que algunas de las unidades formales se presentan por segunda ocasión dentro del movimiento.

CONCLUSIONES

Algunas conclusiones obtenidas a través del trabajo realizado son las siguientes:

- En el Concierto para Piccolo en re menor se emplea la armonía tonal funcional para la elaboración del discurso musical. Las progresiones armónicas y los diferentes tipos de articulaciones aplicadas, especialmente la superposición, permiten enlazar y dar continuidad a las unidades formales de la obra.
- El Maestro Carlos Ortega emplea estructuras de la música Occidental para la realización de sus composiciones, sin embargo no deja de lado la línea compositiva de otras de sus obras en las que utiliza géneros musicales ecuatorianos. En la obra trabajada, podemos darnos cuenta de la presencia del ritmo de Sanjuanito, Albazo y Yumbo. También es claro el uso del ritmo de Balada en el segundo movimiento del Concierto, género popular de origen europeo que también ha sido insertado dentro del contexto latinoamericano. Es necesario recordar la preferencia del compositor por la música popular en general.
- En cuanto a la organización de las alturas, es claro el uso de la segunda y tercera octava en los tres movimientos que conforman el Concierto. Este aspecto exige una mayor preparación técnica por motivo de la dificultad que se presenta en afinación, sobre todo, de la tercera octava, además del trabajo sobre el sonido en cuestión de impostación, pues por ser un registro agudo, el sonido tiende a ser excesivamente abierto.



- Los diversos contrastes que se presentan entre los tres movimientos del Concierto e incluso dentro de cada uno de ellos, son notorios; las experiencias personales del compositor influyen significativamente en su obra, lo que da como resultado considerables cambios anímicos y de fuerza en ella.
- Para la interpretación del Concierto se requiere atención a las diferentes articulaciones, dinámicas, fraseo y carácter que son indicaciones propias del compositor. Así mismo, es necesaria la investigación de otros factores vinculados a la obra, pudiendo ser los que se refieren a contexto histórico y musical en que se ha desenvuelto el compositor y su estilo compositivo. Se considera que estos factores junto al conocimiento de la estructuración de la obra pueden ser puntos favorables para el logro de una buena interpretación.

RECOMENDACIONES

En base a los resultados obtenidos con la aplicación del análisis musical (en este caso formal y técnico) previo a la interpretación, se recomienda el empleo del mismo, puesto que dará una visión diferente de la obra y pone en evidencia varios aspectos que no son claros durante la realización únicamente de la interpretación musical. Da respuestas a preguntas sobre interpretación de pasajes que puedan generar duda.

Se sugiere la consideración de nuevas metodologías de análisis musical para composiciones actuales, como la empleada en el presente trabajo, pues éstas son más eficaces cuando ayudan al intérprete a leer la obra sin encasillarla en parámetros de la música académica europea sino dejando que ésta hable por sí sola, dentro de su propio contexto social. Además, pueden brindar nuevos resultados, a más de los obtenidos con los análisis convencionales.

Se recomienda el estudio e interpretación de obras nacionales con el fin de conocer de mejor manera nuestros contextos sociales, pues las obras que nacen en nuestro país nos hablan con un lenguaje propio y de este modo se incentiva a que los compositores pongan en escena sus obras.

ANEXOS

Carta de autorización del Maestro Carlos A. Ortega S.

**CARTA DE AUTORIZACIÓN PARA USO DE PROPIEDAD INTELECTUAL DEL COMPOSITOR
ECUATORIANO CARLOS ALBERTO ORTEGA SALINAS**

Yo, Carlos Alberto Ortega Salinas, con N° de cédula de identidad 1100421575, compositor de la obra musical titulada **"Concierto para Piccolo en re menor"**, creada en el año 2016 para formato instrumental de Piccolo y Piano, autorizo a Gabriela Estefanía Jiménez Hidalgo, con N° de cédula de identidad 1105553794, estudiante de la Universidad de Cuenca, carrera de Artes musicales – Ejecución Instrumental, para hacer uso y publicar de forma parcial la obra en mención en su trabajo de titulación denominado **"Propuesta interpretativa del Concierto para Piccolo en re menor del compositor ecuatoriano Carlos Alberto Ortega Salinas a través de un análisis formal y técnico de la obra"**. Al mismo tiempo doy mi autorización para que siendo parte del mismo, la partitura en forma parcial, sea publicada en el Repositorio Digital de la Universidad de Cuenca.

Cabe recalcar que la presente autorización se realiza con fines meramente educativos y permite la ejecución total de la obra por parte de la estudiante, en su recital de grado de Flauta Traversa.

Dado en la ciudad de Loja - Ecuador, a los 18 días del mes de abril del año 2018.



Lic. Carlos A. Ortega S.
COMPOSITOR DE LA OBRA



BIBLIOGRAFÍA

- Bueno , J. (s.f.). *1906 - 2006 Un siglo de música ecuatoriana*. Recuperado el 15 de Noviembre de 2017, de http://www.academia.edu/16198616/1906-2006_UN_SIGLO_DE_MUSICA_ECUATORIANA
- Diccionario de la Lengua Española. (s.f.). Recuperado el 15 de Noviembre de 2017, de <http://dle.rae.es/?id=QBv9azy>
- Fernández , R. (s.f.). *Historia de la Música*. Recuperado el 3 de Noviembre de 2017, de <https://bustena.wordpress.com/historia-de-la-musica-online/la-musica-en-la-edad-media/unidad-01/>
- Fernández, A. D. (s.f.). *Lenguaje Musical - Teoría - La Melodía*. Recuperado el 26 de Enero de 2018, de Conservatorio "Ángel Barrios".
- Godoy, M. (2012). *Historia de la Música del Ecuador*. Quito, Ecuador. Recuperado el 15 de Noviembre de 2017, de <ftp://ftp.puce.edu.ec/Facultades/CienciasEducacion/ModalidadSemipresencial/Historia%20de%20la%20M%C3%BAsica%20del%20Ecuador-Mario%20Godoy.pdf>
- Godoy, M. (Noviembre de 2014). La nación, el nacionalismo y la música nacional. *Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión"*(30), 5. Recuperado el 15 de Noviembre de 2017, de http://www.academia.edu/18051034/La_naci%C3%B3n_el_nacionalismo_y_la_m%C3%BAsica_nacional_del_Ecuador
- Grela, D. (1985). *Análisis musical: Una propuesta metodológica*. Buenos Aires, Argentina. Recuperado el 3 de Noviembre de 2017



- Guzmán, A. (2011). *Antología de la Producción Musical del Maestro Carlos Alberto Ortega Salinas*. Recuperado el 14 de Noviembre de 2017, de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/3407>
- Orlandini, L. (2012). La interpretación musical. *Revista Musical Chilena*, 66(218). Recuperado el 1 de Noviembre de 2017, de <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/26543/27974>
- Ortega, C. (Noviembre de 2009). *Memorias del Maestro Carlos Alberto Ortega Salinas*. (K. J. Ortega Vallejo, Entrevistador) Loja, Ecuador.
- Ortega, C. (5 de Abril de 2018). Entrevista al compositor ecuatoriano Carlos Alberto Ortega Salinas. (G. E. Jiménez Hidalgo, Entrevistador) Loja.
- Ortega, K. (2016). Carlos Ortega Salinas. Influencia del Ámbito Social en su composición. 8 - 11. Loja, Ecuador. Recuperado el 14 de Noviembre de 2017
- Rink, J. (2006). Análisis y (¿o?) interpretación. En J. Rink, & J. Rink (Ed.), *La interpretación musical*. (B. Zitman, Trad., pág. 58). Madrid, España: Alianza Editorial. Recuperado el 4 de Noviembre de 2017
- Rodríguez, R. (10 de Marzo de 2015). *Universidad Nacional de Rosario*. Recuperado el 18 de Julio de 2017, de <http://www.unr.edu.ar/noticia/8848/presentacion-de-quotescritosquot-del-mtro-dante-g-grela-h>
- Walls, P. (2006). La interpretación histórica y el intérprete moderno. En J. Rink, & J. Rink (Ed.), *La interpretación musical*. (B. Zitman, Trad., pág. 36). Madrid, España: Alianza Editorial. Recuperado el 2 de Noviembre de 2017